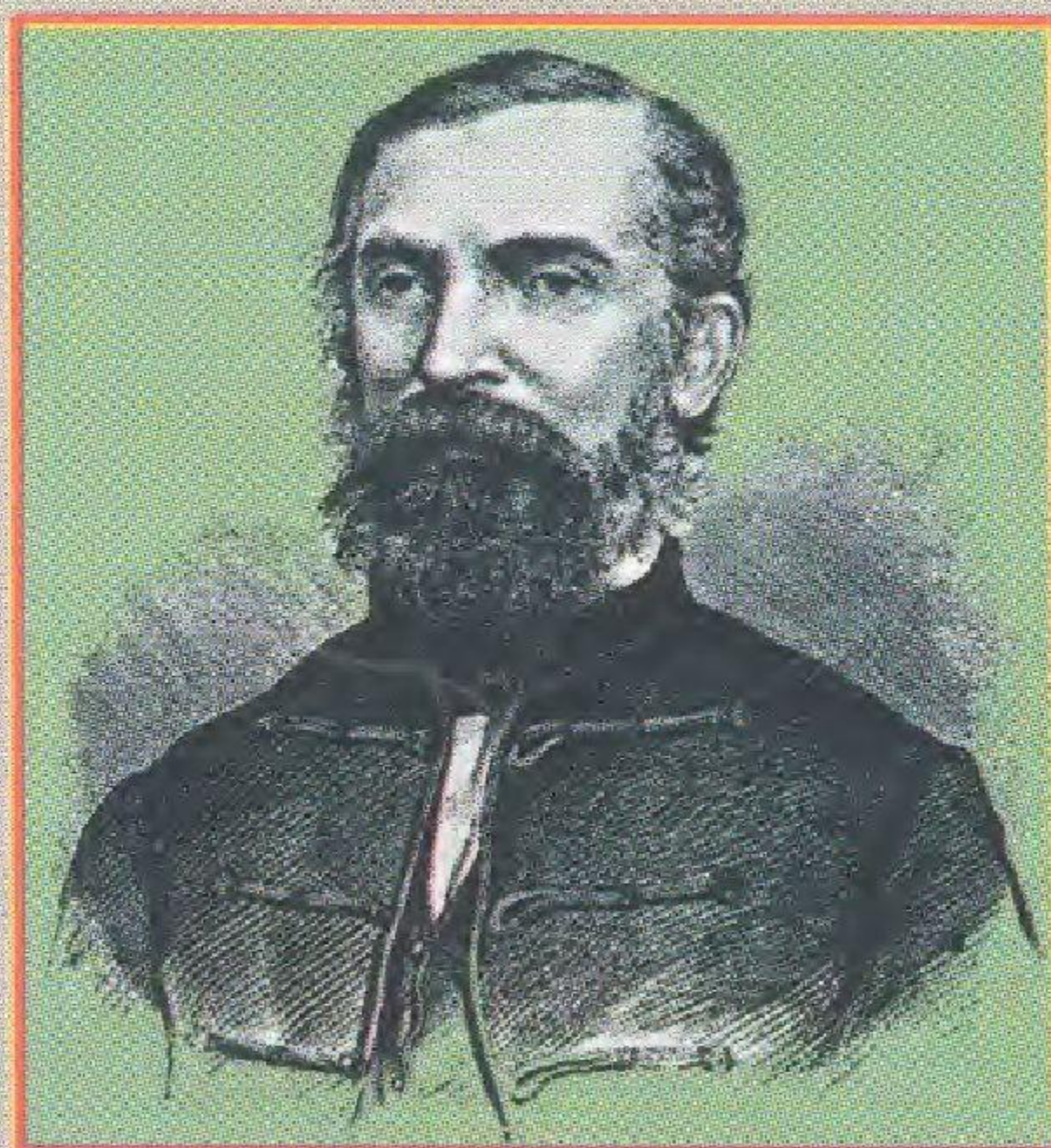


المركز القومي للترجمة



المشروع القومي للترجمة

سجل حياتنا أدا



ليليو مفتي

ترجمة: كمال الدين عيد



1253

روائع الدراما العالمية



ليالي ومفاتيح

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

سلسلة روائع الدراما العالمية
المشرف على السلسلة : أحمد سبخوخ

- العدد : ١٢٥٣

- ليلىومفى

- سيجليجاتى أدا

- كمال الدين عيد

- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :

Liliomfi

Szigligeti EDE

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦

فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

ليلى ومقى

تأليف : سيجليجاتى أدا

ترجمة : كمال الدين عيد



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة فهرست إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشئون الفنية	
أدا ، سيجليجاتى ، ١٨١٤ - ١٨٧٨ لييومقى / تأليف : سيجليجاتى أدا ؛ ترجمة : كمال الدين عيد - ط ١ - القاهرة ، ٢٠٠٨ ٢٠٨ ص ؛ ٢٠ سم - (المركز القومى للترجمة) . ١ - المسرحيات المجرية . أ - عيد ، كمال الدين (مترجم) ب - العنوان ج - السلسلة ٨٩٤.٥١١٢	رقم الإيداع : ٢٠٠٨/١٧٣١٤ الترقيم الدولى : 977-437-873-3 طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

• حول المؤلف والمسرحية



سيجليجاتى أدا SZIGLIGETI EDE ، هو اسمه الحقيقى ، وفى الفن ساتمارى يوجاف SZATMÁRI JÓZSEF (١٨١٤/٣/٨ – ١٨٧٨/١/١٩ م) ، ممثل ومخرج ودراماتورج وكاتب درامى رومانتيكى، ومدير للمسرح القومى المجرى. كتب ما يزيد على مائة مسرحية كانت من بينها مسرحيات استطاعت أن تصل إلى قمة النجاح المسرحى، وبخاصة على المستوى المحلى والقومى فى بلده المجر. وهو واحد من رواد الدراما المجرية فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى، وأحد الذين بدأوا الشرارة الأولى للأدب الدرامى المجرى. وقد غذّت أعماله آداب بلاده، وملأت الريبيرتوار المسرحى لعدة عقود طويلة فى مختلف مسارح الدولة، وشاهدتها ملايين الجماهير التى كانت قد بدأت فى الزحف على مشاهدة المسرح.

لقد كان من محاسن الأدب المسرحى الذى حملته مسرحيات سيجليجاتى أدا أنه أتاح للممثل المسرحى التعرف إلى شخصيات مسرحية امتلأت بـ (الحافز) MOTIVE الذى كان يفرض عليها التنقل من حالة نفسية معينة إلى حالة نفسية أخرى مغايرة ، وهو ما يظهر بوضوح فى هذه المسرحية (ليليومفى). وشخصيتا ليليومفى وسالامفى

تستحوذان على مراحل الدور المسرحى ومظهره وحقيقة السلوك وأسلوب التصرف والمعاملة عبر متناقضات فنية. لكن مما لا شك فيه أن سيجليجاتى أدا كان يبغى من وراء هذا التنقل ، التطور والاطّراد، حتى يضمن أن فن كتابة المسرحية بأحداثه وتغييراته، إنما هو من القضايا الأساسية فى حياة الدور المسرحى ، ومن ثم فى حياة أدوار أخرى مماثلة أو مجاورة لشخصيات ثانية أو ثانوية، بل فى حياة المسرحية بكاملها ؛ لأن هذا التغيير - وإن ظهر أنه تغيير فى ذاته - إنما يعنى ارتقاء ومرحلة فى حياة الدور المسرحى ، بغية الوصول إلى مرحلة تالية، نسبة إلى التشريح العام لكيان المسرحية وخط سيرها، حتى تصل الدراما بعد عدة تغييرات ودورات وتطورات إلى نهاية الذروة أو قممتها .. أو كما كان يُطلق عليه (قلب المشكلة المسرحية) ، وهو ما كان يحرص المؤلف عليه ويرغب فى تحقيقه.

حاول سيجليجاتى أدا فى بداية حياته أن يعدّ نفسه لدراسة الهندسة. ومع ذلك فقد اختار طريقاً آخر .. كان هو طريق الحياة المسرحية. عمل ممثلاً لفترة من الوقت تحت اسم فنى مستعار هو (ساتمارى يوجاف) ؛ خوفاً من بطش أبيه ، ومحافظة على نبالته، حيث كان التمثيل والانتماء إلى مهنته يُعتبر خدشاً - إن لم يكن عاراً - لأمثال هذه الأسر الكبيرة والثرية، خاصة عندما يترك الابن كلية الهندسة ويُقبل على طريق احتراف فن التمثيل، ثم تأليف المسرحيات، وما خلف المهنة من تدريبات وصعود شبه يومى على خشبات المسارح ..

إلى آخر هذه الحياة ذات الطابع الخاص التى تقتضى من صاحبها تفرغاً كبيراً واسع المدى يُلْهيه فى أحيان كثيرة عن حياته الشخصية والأسرية ، مما دعا والده إلى أن يُحرم عليه حمل اسم الأسرة النبيلة، ومنعه من التمتع بحقوق البنوة حسب القانون المجرى. وقد تبع ذلك - بطبيعة الحال - ضياع حقوق الفتى الشاب فى ميراث أبيه وممتلكاته. لكن سيجليجاتى أدا لم يأبه لكل هذا، فى سبيل التمسك بعقيدة حب المسرح ورسالته. لم تُقصه كل قرارات أبيه، ولم يتراجع عن السير فى الطريق الذى رسمه لنفسه، وهو الطريق الذى خلد لنا من إنتاجه الفكرى الإنسانى أكثر من مائة مسرحية، إلى جانب أدوار مسرحية ليست ذات قيمة كبيرة. فمع كثرة الأدوار التى قام بها ، فإنه لم يكن بالمثل الفذ. ومع نجاح المسرحيات التى اشترك بالتمثيل فيها، فإن أحداً لا يستطيع اعتباره من كبار ممثلى عصره. ونستطيع القول إن حصة هذا الكتاب الجيد قد جعلته يُحس بحقيقة أمره، وهى عدم نجاحه بما يجعله من كبار الممثلين. وقد يكون مرد ذلك إلى عدم تفرغه للتمثيل نظراً إلى انشغاله فى تأليف المسرحيات، أو قد يعود إلى قصور عنده فى موهبة التمثيل. أياً كان الأمر، فإن ذكاءه ومواجهته للحقائق جعلاه يعترف بالحقيقة، التى لم يُصب معها شوطاً ناجحاً فى حقل التمثيل، فترك هذه الهواية إلى الأبد.

لكن سرعان ما تمضى السنون ، ينكب فيها سيجليجاتى أدا على التأليف للمسرح، حتى يذيع صيته. ثم تحدث المفاجأة الكبرى فى حياته،

حينما يرضى عنه والده، ويطلب منه أن يُشرف الأسرة بأن يحمل اسمها مرة ثانية. لكنه يرفض عرض الوالد، ويمضى فى طريقه.

يتكون فى المجر فى عام ١٨٢٥ م (اتحاد كُتَاب الدراما) ، وسرعان ما ينضم إلى عضويته سيجليجاتى أدا ليسهم فى إنعاشه بمجهودات فعّالة من أجل ترقية المسرح فى بلاده، والنهوض بمستوى الأعمال الدرامية التى تُقدم إلى الجماهير المجرية.

كانت حصيلة سيجليجاتى أدا وافرة فى ميدان فن كتابة المسرحية من ناحية الكم. إلا أن مسرحية (الجندي الهارب) SZÖKÖTT KATONA (١٨٤٣ م) تُعتبر أول عمل ناضج له تتحد فيه القوى الدرامية المطلوبة لنجاح عمل مسرحى مكتمل يمكنه أن يصعد على خشبة المسرح ليحقق التحاماً مع الجماهير. ثم يكتب عام (١٨٤٧م) مسرحية (راعى البقر) CSIKÓS دراما شعبية فى ثلاثة فصول بها تسعة أدوار للرجال وأربعة أدوار للنساء، إلى جانب بعض الأدوار الثانوية، وتُمثل هذه المسرحية الشعبية فى حياة المؤلف الدرامى خطأً شعبياً وقومياً ينتمى إلى بلده المجر، محاولاً استنبات جذور وعلامات تتصف بالشعبية تتمركز فى الحدث المسرحى وفى أدوار الممثلين. وتُمثل هذه المحاولة الدرامية الشعبية القضاء على الشعبية الزائفة المعسولة ، وكشف زيفها وأكاذيبها وادعاءاتها، والتى كانت – مع الأسف – آنذاك سمة الأدب القومى المجرى. لقد انتعشت شعبية سيجليجاتى أدا لتُعطى من شأن شعبية جديدة تظهر بعلاماتها وأماراتها فى كل من المضمون والشكل، وفى

صورة نقد اجتماعى إصلاحى، فى محاولة لرفع الظلم والظيف، ومهاجمة العادات والمساوىء التى كان يعانىها شعب المجر من المؤسسات والهيئات التى كانت تصور الحال زيفا بأمال عريضة للشعب بأسره.

وفى طريق المسرحية الشعبية حاول سيجليجاتى أدا أن يُمهد منعطفاً مضيئاً، فعمدَ إلى خلق شخصيات صغيرة تقوم بأدوار مهمة فى هذا النوع من المسرحيات، وتتمركز فى مناطق الأحداث، بل ، ويمكن أن تكون هى مصدر الثقل فى القطعة الأدبية، حتى تظل مسيطرة على كل مراحل الدراما الشعبية ، حاملة كل أفكار المؤلف وأيديولوجيته.

أحب سيجليجاتى أدا المسرح ممثلاً ومؤلفاً، وحاول أن ينفذ إلى دواخله ليحقق أحلامه الكبيرة التى كانت تختمر فى ذهنه عن المسرح وحياته وسحره. فعندما فتح المسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست أبوابه أول مرة لاستقبال الجماهير فى ٢٢ أغسطس ١٨٣٧ م، حينما حاولت المجر - كدولة قدّرت ما للثقافة وأثرها فى الجماهير - أن تضع المسرح فى مرتبة متقدمة من مراتب وسائل الاتصال، سعى سيجليجاتى أدا ليكون موظفاً داخل مسرح الدولة القومى. فعمل منذ نشأة المسرح القومى فى عام ١٨٣٧ م سكرتيراً له، وظل مرتبطاً بالمسرح يتنقل فى وظائفه، ولم يغمض له جفن حتى نال وظيفة (المدير الدرامى أو الدراماتورج)، ووظيفة المدير الدرامى ليس لها شبيه حتى الآن فى المسارح العربية، لكن مسارح أوروبا أنشأت هذه الوظيفة الفنية المهمة ، التى عادة ما يشغلها أحد كُتاب الدراما الذين درسوا مادة

الأدب الدرامى بالجامعات، ثم تَمرسوا باللغات والترجمات، وأحياناً من الذين زاولوا التأليف للمسرح. وإلى هذا المدير ترجع مسؤولية المسرحيات المترجمة التى يُقدمها مسرح من المسارح، من ناحية الضبط اللغوى، وانتقاء الألفاظ (درامياً)، ومساعدة المؤلفين المحليين الجُدد، والأخذ بأيديهم إلى الأمام.

نهلت الثقافة المجرية، واعتمدت كثيراً على الثقافة الألمانية بحكم الجوار والموقع الجغرافى الذى كانت النمسا أحد جسوره الجغرافية. وكان ذلك واضحاً فى تأثر كثير من الكُتاب المجرين بالأدب الألمانية التى كانت قد اكتسبت شهرة ورفعة منذ نهايات القرن الثامن عشر الميلادى، وبخاصة عند بدايات القرن التاسع عشر الميلادى.

لكن ما يُحمد لسيجليجاتى أدا - رغم تأثره بالفرنسيين، وبالانطباعات التى لم يكن من السهولة التخلص منها - أنه حاول فى شطر حياته الثانى أن يُقيم ويُجسّد أدباً درامياً مجرياً خالصاً، يُعبر عن البيئة المحلية وينطق باسمها، وهو ما دفعه - فى إخلاص - إلى فكرة الشعبية.

وبتوالى نشاطه الدرامى بمسرحية (كثير الحصباء - المرمّل) عام ١٨٤٥ م، (أسرُّ الملك راكوتزى فرانس الثانى) عام ١٨٤٨ م، ثم مسرحيتا (ليليومفى) عام ١٨٤٩ م، و(الفجرى) عام ١٨٥٣ م، و(سيد العالم) عام ١٨٥٦ م، و(لا توجد ضفائر فوق المظلة) عام ١٨٥٨ م، و(حكم النساء) فى عام ١٨٦٢ م.

لكنه يُقدم فى عام ١٨٦٢ م مسرحية من أهم مسرحياته من زاوية الاكتمال الدرامى ، وهى مسرحية (اللقيط) A LELENC ، وهى مسرحية شعبية بأفراد شعبيين يمثل أدوارها سبعة عناصر من الرجال وسبعة أخرى من النساء. ثم يُقدم بعدها فى عام ١٨٦٥ م مسرحيته الشهيرة (ظلال النور) A FÉNY ÁRNYAI ، وهى تعالج مشكلة عويصة من مشكلات المجتمع المجرى. إلا أنه فى عام ١٨٦٧ م يُجرب فى الدراما التاريخية ، فيكتب مسرحية (الباحث عن العرش) A TRÓNKERESÓ فى شكل تراجيدى بحت. ثم يكتب كوميديا بعنوان (الشارب) A BA- JUSZ فى عام ١٨٦٨ م، ويتبعها عام ١٨٧١ م بمسرحية (استروانسى) STRUENSEE ، حتى تشغل فكره طبقة العمال بوصفها شريحة معاناة مهمة وعامة. فيكتب مسرحيته المعنونة (إضراب) A STRIKE عام ١٨٧٢ م. لم يشغل سيجليجاتى أدا هذا الزخم الضخم العدد من المسرحيات، فأسهم فى تقديم الدراسات المسرحية الكثيرة لإثبات مشروعية دور المسرح فى حياة الشعب والمجتمع، وربط بين الحركة المسرحية والأساليب الفنية المعاصرة آنذاك، بغية إدراكه المعالم الطبيعية والقومية. فآلف دراسة مطولة بعنوان (الدراما وأنواعها) A DRAMA ÉS VÁLFAJAI عام ١٨٤٧ م ، وفى سنة حياته الأخيرة كتب كتاباً بعنوان (سيرة حياة الممثلين المجرين) MAGYAR SZINÉSZEK ÉLETRAJZAI .

أهم الأعمال المسرحية

يحق لنا ونحن في معرض الحديث عن كاتب درامى مجرى أصيل، أسهم بإنتاجه الدرامى فى بداية طريق مسرح دولة المجر، وجمع بين التمثيل والإدارة الدرامية وفن كتابة المسرحية، وإدارة المسرح القومى المجرى فنياً فى الفترة بين عامى ١٨٧٣، ١٨٧٨م، يحق لنا أن نطلق عليه التعبير الفرنسى (رجل المسرح). ونشير هنا إلى أهم أعماله الدرامية التى صعدت على خشبة كثير من مسارح القارة الأوروبية بعد أن نالت حظاً من الترجمة إلى عدة لغات حية.

- مسرحية وردة (١٨٣٨) .
- مسرحية تاج وسيف (١٨٤٢).
- مسرحية الجندي الهارب (١٨٤٣).
- مسرحية كثير الحصباء (المرمل) (١٨٤٥).
- مسرحية راعى البقر (١٨٤٧) .
- مسرحية أسر الملك راكوتزى فرانس الثانى (١٨٤٨) .
- مسرحية ليليومفى (١٨٤٩).
- مسرحية الفجرى (١٨٥٣).
- مسرحية سيد العالم (١٨٥٦).

- مسرحية لا توجد ضفائر فوق المظلة (١٨٥٨).

- مسرحية حكم النساء (١٨٦٢).

- مسرحية اللقيط (١٨٦٣).

- مسرحية ظلال النور (١٨٦٥).

- مسرحية الباحث عن العرش (١٨٦٧).

- مسرحية الشارب (١٨٦٨).

- مسرحية استروانسى (١٨٧١).

- مسرحية إضراب (١٨٧٢).

الرومانتيكية : بين نهايات قرن .. وبدايات قرن آخر

نقصد بالنهايات نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ، وبالبدايات القرن الذى يليه، وهو التاسع عشر الميلادى. لكننا قبل أن نتعامل مع عالم الرومانتيكية، سوف نمهد لهذا العالم بتحليل للحقبة التاريخية التى وقعت فيها الفترة التى عاشها الدرامى المجرى سيجليجاتى أدا (١٨١٤ - ١٨٧٨م) ، حتى يمكن - وفى دقة - معرفة حالة الأدب الدرامى المجرى بعامة ، وأدب ومسرحياته سيجليجاتى ومسرحياته وميزاتها بخاصة.

ما من شك أن أهم علامة تميز القرن التاسع عشر الميلادى هى بروز المذهب الرومانتيكى فى الآداب والفنون. فالمذهب الرومانتيكى - تاريخياً - هو سمة هذا القرن التى طغت على تيارات ومدارس ومذاهب سادت قبله، وهو نفسه أعظم علامات القرن نفسه. سواء من ناحية ما كان يُؤدّه هذا المذهب من تأثيرات ناعمة حساسة، لكن لها قوة الإقناع والحُجة، أو ما كان يزخر به هذا المذهب من درجات الإمتاع وعناصرها الممتدة على مساحة اللغة أو الشكل أو الحرارة الخيالية.

صحيح أن نهايات القرن الثامن عشر الميلادى قد تركت للعالم الأوروبى بعض أمارات وعلامات وصلت إلى مكانة الإرهاصات فى الأدب، قبل حلول إعصار الرومانتيكية بكل ما أتى به هذا المذهب من جديد. لكن الواقع الرومانتيكى الفياض فى مستهل القرن التاسع عشر الميلادى قد أثبت أنه ما دامت هناك آداب، فإن هناك لحظات واستشعارات رومانتيكية، وبالمثل ما دام هناك فن، فإن هناك مواقف ومشاهد رومانتيكية حاملة.

لكن الثابت أن هذه اللحظات وتلك المواقف لم تستطع أن تنمو أو تنتشر أو أن تتسع دوائرها الصغيرة، وأن تأخذ حقها فى التعميم والانتشار على نظام علمى موضوعى ومتزن، إلا بعد انبثاق الثورة الفرنسية فى عام ١٧٨٩ م، وبعد أن طورت هذه الثورة المجتمعات الأوروبية المختلفة وغذتها بفكرة الجمهورية والديمقراطية والإخاء والحرية. بعد كل هذه الإنجازات الإنسانية فى حياة البشرية وطريقها

أمكن للآداب والفنون أن ينتشرا ، وأن يعكسا آفاق كل منهما على أوسع مساحة ممكنة، رغم معارضات البرجوازية لهذا الانتشار فى بعض الأحيان. وقد فسرّ الفلاسفة والمفكرون الرومانتيكية انتشارها على أنها كانت تبغى المصلحة العامة للمواطنين ومحبى الأدب والفن نسبة إلى الحرية الخالصة التى أتاحتها حقاً خالصاً للأديب والفنان، فى حين لا تعدم الرومانتيكية نفسها من آراء مضادة أخرى تتهمها بسيطرة الميلودراما MELODRAMA على الصورة الرومانتيكية برمتها.

ظهرت الرومانتيكية على أشدها فى إنجلترا نتيجة التطور المبكر لعلاقات البرجوازية الإنجليزية، ولأن إنجلترا كانت قد قطعت شوطاً طويلاً فى طريق الإصلاح منذ القرن السابع عشر الميلادى.. الأمر الذى جعلها قبلة الأدباء والمفكرين فى استلهم نماذجهم الأدبية والفنية والشعرية والفلسفية والسياسية. لقد تعلم كل من الفرنسيين بارون دى لا بريد وإيدى مونتيسكو شارل دى سيكوندات **BARON DE LA BRÉDE ET DE MONTESQUIEU CHARLES DE SECONDAT** (١٦٨٩/١/١٨ – ١٧٥٥/٢/١٠ م)، والمفكر الفرنسى فرانسوا مارى أروى دى قولتير **FRANÇOIS MARIE AROUET DE VOLTAIRE** (١٦٩٤/١١/٢٤ – ١٧٧٨/٥/٣٠ م)، والدرامى الفيلسوف الفرنسى دنيس ديديرو **DENIS DIDROT** (١٧١٣/١٠/٥ – ١٧٨٤/٧/٣١ م)، والدرامى وعالم الجمال الألمانى جوتتهولد أفراييم ليسنج **GOTTHOLD APHRAIM LESSING** (١٧٢٩/١/٢٢ – ١٧٨١/٢/١٥ م)، والسويسرى الفيلسوف چان چاك روسو

JEAN - JACQUES ROUSSEAU (١٧١٢/٦/٢٨ - ١٧٧٨/٧/٢ م)،

تعلموا كلهم من عالم التنوير الإنجليزى بقدر كبير جعل تنويرهم ينتشر تعبيراً وتطبيقاً فى بلدانهم الأوروبية أكثر من انتشار تعبير (التنويرية) نفسه فى إنجلترا نفسها.

حملت الحركة التنويرية رسالة تاريخية - بل عالمية أيضاً - ألا وهى الإعداد للثورة الفرنسية، وتحضير الإنسان الفرنسى ليقف فى مواجهة المظالم التى كان أمدها قد طال منذ موت لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ م، واستشرى فى أثناء حكم لويس الخامس عشر فى الفترة ما بين عامى ١٧٢٣ و١٧٧٤ م. وهى فترة يصفها التاريخ السياسى والاجتماعى أيضاً بأنها تميزت بشرةٍ وانحلال مطلق، لم يكن مصدره مقر الحكم قصر فرساي، وإنما تجاوزه إلى قصور العشيقات ، بدءاً من مدام بومبادور. وكان الموقف الأدبى والدرامى على اعتقاده ، وهو أنه كلما زاد الفساد واستشرى فى عضد فرنسا، تغلفت وازدادت أفكار الوعي والتنوير فى حس كل مواطن فرنسى وجسده . هكذا قُدر للرومانتيكية أن تنمو لتصير تياراً جارفاً يُشرِّ بهيمنة أدبية وفنية وتربوية واجتماعية وسياسية، بل وطنية أيضاً . وفى كل فرع وتخصص من هذه الفروع والتخصصات نعثر - فى ثنايا الرومانتيكية - على أحكام إعدام لكل معاملات المجتمع السابقة وأشكاله ، ونَهْرٍ لجميع المعاملات والتصورات التقليدية، وعداء مع الامتيازات، ومحاولات تقريب لكل الطبقات فى ظل العدالة والمساواة بوصفهما حقين ثابتين للإنسان

خلقهما الله تعالى له ونشرهما على الطبيعة. لقد ساعدت اللغة الفرنسية وانتشارها في القارة الأوروبية - على اعتبار أنها لغة القصص والبلاطات - على توطيد أفكار الرومانتيكية ودعائها ، حتى أصبحت لغة الآداب والشعر والفلسفة والجمال والعلوم. والمسرحيات الروسية في القرن التاسع عشر الميلادي تشير إلى استعمال الدراميين الروس عبارات كثيرة في داخل الحوار المسرحي، تتبادلها الشخصيات العالية، كأنها لغتهم الأصلية أو القومية.

وعلى ما تقدم، فقد برزت الرومانتيكية في الآداب المسرحية بوصفها عنصراً أساسياً مهماً في الحركة اليومية لإنسان ذلك العصر في صورة (حياة روحية داخلية وخارجية) تتضافر فيها الروح مع الحركة، والإحساس مع الحوار. وبغير هاتين الميزتين - حسب تعبير الرومانتيكيين - يُصبح الأدب والشعر والفن والمسرح صليداً جافاً يفتقد الحياة، كأنه جسد بلا روح. ولقد استطاع الشعر الروسي عند ميخائيل يوريافتش لارمنتوف MIHAIL JURJEVITCH LERMOTOV (١٨١٤/١٠/١٥ - ١٨٤١/٧/١٧)، وألكسندر سرجايفتش بوشكين ALEKSANDR SER-GEJEVITCH PUSHKIN (١٧٩٩/٦/٦ - ١٨٣٧/٢/١٠ م) أن يدللا - في روسيا البعيدة - على الحقائق والميول السياسية والاجتماعية لمجتمعهما في أشعارهما التي فاقت برومانتيكية دخلت طريق الشعر الرومانتيكي الروسي ، وهو ما يتوافق - إلى حد بعيد - مع ما حققه شاعرا بريطانيا الرومانتيكيان وليام وردزورث WILLIAM WORDSWORTH

(١٧٧٠/٤/٧ - ١٨٥٠/٤/٢٣م)، ولورد جورج جوردون نويل بايرون
LORD GEORGE GORDON NOËL BYRON (١٧٨٨/١/٢٢ - ١٨٢٤/٤/١٩م)
فى الشعر الرومانتيكى الإنجليزى، وما سار فى طريقه رومانتيكيو ألمانيا
فريدريش شيللر FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩/١١/١٠ - ١٨٠٥/٥/٩م)،
وكل من الأخوين أوجست فيلهالم شليجل AUGUST WILHELM
SCHLEGEL (١٧٦٧/٩/٨ - ١٨٤٥/٥/١٢م)، وكارل فيلهالم شليجل
KARL WILHELM SCHLEGEL (١٧٧٢/٣/١٠ - ١٨٢٩/١/١١م).
كان همُّ كل هؤلاء الشعراء تصوير احتجاجاتهم - كل بطريقته الخاصة،
لكن فى حدود التقاء واحد وموحد - للوقوف ضد العداوة بين البشر،
والتعاطف مع الناس الفقراء والمساكين، والإيحاء بالهروب من الحياة
المفروضة عليهم، ورفع الظلم عن الذين يشطبون - رغم أنوفهم - إلى
الجريمة. تماماً كما فعل بطل بؤساء فيكتور هوجو (جان فالجان) الذى
اضطر إلى ارتكاب جريمة السرقة ليتناول كسرة خبز تحدّ من جوعه
الأبدى.. هذه اللقمة التى رآها ذهباً فى بيوت البرجوازيين. ثم هذه
الرومانتيكية التى شُفّت - وفى همة جادة - بقضايا الإنسان وما
يُفرض عليه من قوانين سياسية جائرة، والإنسان نفسه وسط مجتمعه..
هذه الرومانتيكية أبرزت صراع الفرد مع الدولة والحاكم، من أجل
حريته، أحياناً فى فهم منه ، وأحياناً أكثر فى عدم فهم لمنطق الدولة
وسياستها ، الأمر الذى أظهر الرجل الرومانتيكى فى حالة يأس فى
أحيان كثيرة ، وفى حالة حُلم طويل مثله مثل الكابوس الذى لا نهاية له

ولا خلاص من طريقه. فتحوّلت الشخصية الرومانتيكية إلى كره، بل إلى عدااء شديد للدولة بوصفها جبراً وقسراً خارجياً يلغى حرية النفس البشرية.

ومن زاوية فن كتابة المسرحية، فإن أهم ما تميزت به المسرحية الرومانتيكية هو الثورية الغنائية، أو بتعبير آخر الثورية الإنشادية، وكذا التغيير المفاجئ الذى كان يحدث تغييراً فى مجرى الأحداث المسرحية على غير انتظار أو توقّع. ومما لا شك فيه أن الثورة الفرنسية والمسرح الفرنسى كان لهما أكبر الأثر فى هذا التحول الذى دخل إلى تقنية فن الكتابة الدرامية، فقد أثرت الثورة فعلاً فى الاقتصاد، وفى المجتمع، وفى العلاقات، وفى أحوال الناس، تماماً كما أثرت فى الآداب والفنون.

اعتمدت المسرحيات الرومانتيكية على ما يُسمى بـ (الشخصية المعبودة) أو البطل الرومانتيكى الذى لا يفهمه أحد، والذى يقف معادياً لكل شخصيات الدراما، هذا البطل الذى يضرب بكل تصرفاته عرض الحائط بالتقاليد، غير عابئ بنصر أو هزيمة، نابعاً من نفسه ومن روحه، كأنه عاشق ولهان بالحق والقانون والحرية والمساواة. إنه يُقدم على المغامرة دون أن يفكر فى العواقب أو النتائج، حتى لو أتت بخيبة أمل فى النهاية، والتي غالباً ما تكون هكذا. لكنه يبقى ويظل ثابتاً، راضياً عن بطولته وأحداثه المسرحية ومغامراته وكفاحه. وهكذا يظهر البطل الرومانتيكى المسرحى فوق قدرات الطبيعة، وهو فى سبيله إلى تحقيق الطبيعة نفسها.

وعلى ذلك يبرز (التباين) إلى أقصى درجة ليكون هو الباعث الأول الذى يُحرّك البطل الرومانتيكى ، ويُسيطر على كثير من أفعاله وتصرفاته. طبيعى إلى جانب عوامل مهمة أخرى تتصل فى العادة بعدة مواقف اقتصادية واجتماعية وسياسية . ولعل أبرز هذه المواقف السياسية تصدّى شخصيات الدولة البرجوازية وطبقة الأثرياء لتصرفات البطل الدرامى لتُعرقل تصرفاته. لهذا ينحو البطل أحياناً - فى المسرحيات الرومانتيكية - إلى أن يكون لصاً ظريفاً، أو نصاباً خفيف الروح ، أو سفاحاً رقيق النفس والمشاعر، والقصد الدرامى فى سلوك البطل هنا، هو إبرازه وهو يكافح بلصوصيته أو بحصافة عقله، حتى يُقدم لمجتمعه قواعد وعلاقات اجتماعية جديدة، كعلاقة الزواج بين ثرية عالية المقام بفقير مُعدم، أو بين توافق وتصالح طبقتين مختلفتين فى المستوى ، بصرف النظر عن مستوى كل منهما ، الأمر الذى يُولد تعاطفاً ساخناً عند المُشاهد فى المسرح مع البطل الرومانتيكى ، وهو ما سُمى مسرحياً بتعبير (الرومانتيكية السارقة).

ارتبطت الرومانتيكية بـ (الوعى الذاتى للقومية). فالتطور العقلى والفلسفى الذى أحدثته الثورة قد أتاح الفرصة لنمو العقل البشرى، وإذا كان التنوير قد دخل إلى هذه الحقبة التاريخية التى شهدت مولد الرومانتيكية، فلقد كان من الطبيعى أن يكون العقل هو الرائد الفعلى للحركة التنويرية وللرومانتيكية معاً، مع ما يخلط بالرومانتيكية من أحلام واندفاع وثورية وانتفاضة. فالتنويرية ENLIGHTENMENT

بوصفها اتجاهًا سياسيًا اجتماعيًا يبشر بالإعداد للثورات البرجوازية، ويلف حوله فلاسفة ومفكرين (روسو، هيردر، ليسنغ، شيللر، قولتير، مونتيسكو، هيغل) بغية التغلب على نفوذ الأيديولوجية الكنسية والإقطاعية من ناحية، وعلى مناهج التفكير المدرسية (السكولائية SCHOLASTIC) التقليدية الجامدة من ناحية أخرى، وكل ذلك كان يعنى وضع العقل فى منطقة التمرکز ليصبح اتجاهًا مؤثرًا فى التفكير الاجتماعى آنذاك. ولما كان مذهب هيغل الفلسفى يتألف من ثلاثة معان رئيسية ، هى : الفكرة، والطبيعة، والروح، فإننا نجد تقاربًا إن لم يكن تطابقًا - بين الفكر الفلسفى الهيجلى والفكر الرومانتيكى، وليس لنا أن نعجب لتأييد هيغل لآراء الرومانتيكيين للتوافق الشديد بين فلسفته (من زاوية العقل) وعقلانية الرومانتيكيين فى منهجهم الرومانتيكى.

"ينقسم المذهب فى الفلسفة الهيجلية إلى المنطق، فلسفة الطبيعة، فلسفة الروح أو العقل. وقد وحد هيغل فيما بين الروح والعقل حتى يمكن أن نقول إن العقل فى المذهب الفلسفى يُدرس من نواح ثلاث : فهو يُدرس فى حالة كونه مجردًا، وذلك فى المنطق. ويدرس من حيث تحققه فى المنطق، وذلك فى فلسفة الطبيعة. ويدرس من حيث إنه يتحقق عن طريق الفكر والنشاط الإنسانى، وذلك فى فلسفة الروح"^(١). إن حث

(١) د. عبد الرحمن بدوى : موسوعة الفلسفة (الجزء الثانى) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨٠ .

الثورة على تطور العقل عند الإنسان ليتعرف ما حوله من طبيعيات، من أجل احترام القومية والاعتزاز بها، والإعلاء من شأنها بحب الوطن، ورفض الغربة، والتغنى بتراب الأرض، وغير ذلك من مواقف ومشاهد مسرحية رومانتكية تتأثر بدموع العين والنشيج، ليبعث التاريخ من جديد في النفس البشرية لتربط هذه النفس - وبالعقل هذه المرة - بين الماضي والحاضر المرفوض، وهو ما يرى على أشده في شعر الرومانتيكيين. على أن هذه التاريخيات تضيف مادة خصبة جديدة، حية، لتنشيط العقل، وفي المسرح يبحث الممثل في داخله وفي كيانه عن المهمة الخاصة به، أو الدور (نحو الشعب).

عَالَمُ الرُومَانْتِيكِيَّةِ

تتنمى الرومانتيكية إلى ثلاث مراحل مهمة في حياتها، وهي :

١- المرحلة الأولى : وأسميها الرومانتيكية المتقدمة أو على أعتاب الرومانتيكية.

٢- المرحلة الثانية : إفرازات الحركة الرومانتيكية.

٣- المرحلة الثالثة : مرحلة الرومانتيكيات الكبرى.

١- المرحلة الأولى

بصفة عامة، نعتبر عصر الرومانتيكيين هو عصر الثورة الجامحة التي جمّعت ووحدت جماهير أوروبية من هنا ومن هناك حول المؤسسة

المسرحية، فزادت نتيجة لذلك أعداد مُشاهدى المسرح فى العالم بما لم يكن له نظير من قبل. "فى عام ١٨١٤ كان تعداد بريطانيا ١٤ مليون نسمة لم يكن من بينهم أكثر من ٥ ٪ من طبقة الأرستقراطيين والنبلاء ، رجال القصر الملكى ، رجال الكنيسة ، والأطباء ، رجال القانون ، تقابلهم ٥ ٪ من التجار والعمال، وكان هؤلاء وهؤلاء (والذين يُمثلون ١٠ ٪ من الشعب البريطانى) هم رواد المسرح الإنجليزى الدائمى بحكم راحة اقتصادياتهم. ولعل نقصان رواد المسرح فى ألمانيا آنذاك هو الذى دعا جوته إلى قولته المعروفة فى تاريخ المسرح العالمى حين قال (أنا كتبتُ ضد المسرح). وقد كان يشير بتعبيره هذا إلى رغبته الدائمة فى خدمة الجماهير" ^(١). ولكن أين كانت هذه الجماهير آنذاك ؟ إنه لم يكن يجدها أو يعثر عليها داخل صالة الجمهور فى المسرح. وهكذا لم يكن جوته متأكداً أو واثقاً بما يُقدمه لخشبة المسرح من دراما .. ما الأحسن ؟ وما الأنفع والأجمل ؟

أعطت الثورة الفرنسية (١٧٨٩م) فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى حريات فذة سرعان ما اختفت على أرض فرنسا، وفى النمسا والمجر كانت إمبراطورية هابسبورج HABSURG تزاوُل سياسة

1. POSTGATE, RAYMOND.

THE BRITISH COMMON PEOPLE , 1746 - 1946, LONDON - NEW YORK. 1961 . 143 - 144.

ميترنيخ METTERNICH في الرقابة الصارمة. فإذا ما أخذنا في الحسبان كل هذه الحالات، والمظاهر الرقابية الفظة على المؤسسة المسرحية، أو لنقل صراحة على الجماهير، أدركنا - في سهولة - ميلاد .. ومن ثمَّ انتشار وشيوع أنواع أدبية ودرامية سرَّعان ما سادت بين الجماهير ، مثل الميلودراما، والقودقيل، والمسرحية الشعبية، والبيرلسك، والفارس الجديد، والباليه الرومانتيكي، والأوبرات الكبيرة ، بل في مقدمة هذه الأنواع جميعها الدراما الرومانتيكية. تظهر روافد هذه الأنواع الدرامية فعليا في الواقع المسرحي، بعد أن قلبت الثورة الفرنسية حياة المسرح الفرنسي رأساً على عقب، وغيَّرت من ريفرتوار المسرح تغييراً جذرياً وشاملاً.

فمن فكرة للشاعر الفرنسي مكسميليان دي روبسبير - MAXIMILI- EN DE ROBESPIERRE (١٧٥٨ - ١٧٩٤م) يخرج إلى خشبة المسرح الباليه الحر المعروف باسم (المتجول) AMBULTOIRE عام ١٧٩٢ م ، بتصميم الرقصات من مصمم الباليه بيير جاردل PIERRE GARDEL ، وسينوغرافيا جاك لوى دافيد JACQUES LOUIS DAVID. كما ينتقل المسرح الكوميدي COMÉDIE THÉÂTRE من صالة ريشيليو -RICHE- LIEU إلى المسرح الفرنسي الجمهورى THÉÂTRE FRANÇOIS DE LA RÉPUBLIQUE بعدد أضخم من الممثلين والممثلات قوامه أربعون فناناً. ويرتفع اسم المخرج المسرحي الفرنسي فرانسوا جوزيف تالما FRANÇOIS - JOSEPH TALMA (١٧٦٣/١/١٥ - ١٨٢٦/١٠/١٩م)

أكبر ممثلى الأدوار التراجيدية وقت انبثاق الثورة، وصديق ومزاج القيصر الفرنسى الحاكم نابليون بعد تمثيله المسرحيات فى (الأراضى الملكية). وتتحدد فى الفترة نفسه الإعانات المالية المسرحية لأربع من الفرق المسرحية الحكومية بسخاء. كما يُصدر نابليون آخر قوانينه للمسرح عام ١٨١٢م التى تنص على تنظيم العمل المسرحى فى فرنسا.

ثم فى ألمانيا، ومن بقعة صغيرة - لكنها بؤرة ثقافة متكاملة - هى قايمر WEIMER ، يُبنى مسرح البلاط عام ١٧٨٣م. ويعهد الحاكم الألمانى عام ١٧٩١م إلى الشاعر الألمانى جوته بإدارة المسرح القومى القايمرى (الذى ظل مديراً له حتى عام ١٨١٧م).. هذا المسرح الذى قُدمت على خشبته كل مسرحيات الشاعر الألمانى فردريش شيللر، ولم يعرض المسرح من دراما مديره جوته سوى مسرحيتى (إجمونت EGMONT) عام ١٧٩١م، و(توركواتو تاسو TORQUATO TASSO) فى عام ١٨٠٧م. لقد حقق مسرح قايمر تعبير (المسرح العالمى) بكل ما فى التعبير من لفظة العالمية فيما قدّمه من دراما يوريبديدس الإغريقى، وترانتيوس الرومانى، وشيكسبير عصر النهضة، وكالدرون دى لا باركا، والدانمركى لودفيج هولبرج LUDVIG HOLBERG (١٦٨٤ - ١٧٥٤م) من القرن السابع عشر الميلادى، وراسين الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، فرانسوا مارى فولتير فى عصر الفلسفة وتنوير القرن الثامن عشر الميلادى، فاعمال كارلو جوزى الإيطالى CARLO GOZZI (١٧٢٠ - ١٨٠٦) فى نهايات القرن نفسه. وقد استهدفت كل هذه الأعمال جماهير العصر

الرومانتيكى للدراما العصرية، والمزاج الرومانتيكى ، كشفًا عنه فى دراما ما قبل العصر الرومانتيكى، وفى اقتراب شديد من أحاسيس وخیال المشكلات السياسية والاجتماعية والنفسية (الروحية) للجماهير. وكان طبيعى أن الدراما والمسرح لم يعدا كُتاب القصة والرواية، فلم يتعد الألمانى لوفـيـج تـيـك JOHANN LUDWIG TIECK (١٧٧٣/٥/٣١ – ١٨٥٣/٤/٢٨ م) ، ولا الاسكتلندى سير والتر سكوت SIR WALTER SCOTT (١٧٧١/٨/١٥ – ١٨٣٢/٩/٢١ م) بأعمالهما الروائية والقصصية عن روح الرومانتيكية التى تصدرت الحركة المسرحية الألمانية آنذاك، وبخاصة فى مسرح مدينة درسدن Dresden .

٢- المرحلة الثانية

تفرز الحركة الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى نوعين خاصين من الدراما ، وأعنى بهما تحديداً (الميلودراما MELODRAMA)، و(الفودفيل VAUDEVILLE)، قُلّت نوعين خاصين، فلاهما بالتراجيديا ولاهما بالكوميديا. كما أنهما لا ينتميان إلى أية أصول كلاسيكية تقليدية معروفة فى التاريخ المسرحى. تنتمى إلى هذين النوعين مسرحيات كثيرة نذكر منها ، على سبيل المثال لا الحصر ، حتى لا نسير بعيداً عن هذه الدراسة:

١- مسرحية ضحايا الدير – ١٧٩١ م LES VICTIMES COLÛTRÉES

٢- مسرحية روبرت قائد العصابة - ١٧٩٢ م ROBERT, CHEF DE BRIGANDS
وهي مسرحية مأخوذة عن مسرحية (الصوص) للألماني الرومانتيكي
فردريش شيللر.

أ - الميلودراما MELODRAMA

يساهم الدرامي الفرنسي جلبرت دي بيكسريكورت GUILBERT
DE PIXÉRÉCOURT من عام ١٧٧٣ إلى عام ١٨٤٤م في تبني إحياء نوع
الميلودراما في المسرح الفرنسي، وربط هذا الإحياء بـ (رجل المسرح)،
المخرج الذي يختار ويفتد وينظر ويقرر كل لحظة في العرض المسرحي.
هذه الوظيفة التي طورها فيما بعد المخرج الألماني الدوق جورج الثاني
دوق (ماينجن MEININGEN) هكذا احتوت الميلودراما على الرومانتيكية
المثيرة للأحداث، واللفتات الحادة المفاجئة، أجزاء غنائية وموسيقية، ثم
البطل الرومانتيكي، والوغد بمواجهاته لكل ما هو برئ وحق قانوني.

ب - القودفيل VAUDEVILLE

وهو النوع الخاص الثاني من دراما الرومانتيكيين. ينبثق هذا
النوع من العاصمة الفرنسية باريس، وتحديدا في نهايات القرن الثامن
عشر الميلادي في مسرح المنوعات TÉÂTRES DES VARIÉTÉS ، إلى
جانب مسرح القودفيل THÉÂTRES DU VAUDEVILLE . وهو النوع

الذى سرعان ما امتد فى عام ١٨١٢ م ليحتل ما سُمى باسم (ثقافة القودقيل) فى القيصرية الروسية على يد كاتبى القودقيل الروسين ساكوفسكى SAKOVSKI، وكافوس CAVOS، وهما كاتباً أول مسرحية قودقيلية قومية روسية بعنوان (شاعر قوقازى) KAZAH STYHOVOREC.

إلا أن أهم القودقيلات تعود إلى الكاتب الدرامى الروسى ألكساي بيسارييف ALEKSEI PISAREV بعنوان (المُربى والطالبة)، ببطولة الممثل الروسى ميخائيل ساشبكين MIHAIL SCSEPKIN.

كانت هذه الظواهر المسرحية هى البدايات الحقيقية لانطلاق الدراما الرومانتيكية، ومن بعدها الأوبرات الرومانتيكية كذلك. فإذا ما كانت الميلودراما قد صوّرت وعكست طرائق تفكير المواطن من مُشاهدى المسرح فى تلك الآونة (الرومانتيكية) وعن طريق الغرائز الإنسانية فى النفس البشرية، فإن الدراما الرومانتيكية تدين إلى مبدعيها والمنتمين إلى تيارها ومذهبها ببرنامج واعٍ ومقصود ومُدرِكٍ ومُحسٍّ من قبل المرء نفسه CONSCIOUS، هو ما نجد له صدى فى الأعمال الدرامية الرومانتيكية عند جوته وشيللر بصفة خاصة.. هذه الأعمال التى ارتكزت (فلسفياً) على منهج الفيلسوف التاريخى الألمانى يوهان جوتفريد هيردر JOHANN GOTTFRIED HERDER (١٧٤٤/٨/٢٥ – ١٨٠٣/١٢/١٨ م) المُفجر النظرى لحركة (العاصفة والاندفاع) STURM UND DRANG. ونتابع الحركة الرومانتيكية فى أجزاء أخرى من أوروبا. فماذا نجد ؟ .

فى برىطانيا، يبرز فى التنظير للرومانتيكية ويليام هازليت
WILLIAM HAZLITT بمؤلفه المعنون (المسرح الإنجليزى) THE ENGLISH
STAGE عام ١٨١٨ م.

وفى إيطاليا ، يؤيد الشاعر الإيطالى التيار الرومانتيكى. ويكون
على رأس شعراء إيطاليا أليساندرو مانزونى -ALESSANDRO MANZO-
NI (١٧٨٥/٣/٧ - ١٨٧٣/٥/٢٢ م). ويتجسد هذا التأييد الفعلى فى
دراميه (كونت كارماجلونا) CONTI DI CARMAGLONA، و(أدلشى)
ADELCHI عام ١٨٢٢ م.

وفى فرنسا ، نعثر على الدرامى الفرنسى (ستاندال) STENDHAL
(١٧٨٣/١/١٣ - ١٨٤٢/٣/٢٢ م) فى دراسته المعنونة (راسين
وشيكسبير - ١٨٢٣ م) التى تمتلئ بكثير من العصب الرومانتيكى. إذ
يُعلى ستاندال فى دراسته النظرية من حق المواطنة وحقوق المواطنين ،
وهو الحق الذى كانت المسارح الألمانية قد بدأتها قبل فى اعتماد على
الفكر والفلسفة الألمانين، فى اعتزاز من ستاندال بكلماته التى أرسلها
فى خطابه إلى ألكسندر دوڤال ALEXANDRE DOUVAL التى جاء فيها :
(أقصد هذا النوع الألمانى المُسمى بالرومانتيكية) GENRE ALLEMAND
”... QUE DEPUIS I'ON A NOMMÉ ROMANTIQUE” (١).

(1) DR. SZÉKELY GYÖRGY: A SZINJÁTÉK VILÁGA, GONDOLAT,
BUDAPEST, 1986. P. 390.

ونُضيف إلى ما تقدم ، المقدمة الشهيرة التي صدرَ بها الشاعر
والدramي الفرنسي فكتور هوجو VICTOR HUGO (١٨٠٢/٢/٢٦ -
١٨٨٥/٥/٢٢ م) مقدمة مسرحية (كرومويل) CROMWELL عام ١٨٢٧ م،
وكذا ما أشار إليه مرة ثانية في مسرحيته (هرنانى) HERNANI عام ١٨٣٠ م
التي يشير في كل منها إلى أن الرومانتيكية ما هي "إلا الليبرالية بعينها
في الأدب"، إذ إن للنفس في حيز الدراما الرومانتيكية ما للجسد من
التعبير، وحق الظهور على سطح الدراما. فالشخصيات والأحداث هما
المصدران الرئيسيان للتعبير الفني. "وعلى هذا يُعتبر نوع (الجروتسك)
GROTESQUE (القطعة الفنية ذات الأشكال الخيالية أو الغريبة المتنافرة
المغايرة لكل ما هو طبيعي أو متوقع نموذجي) أحد أجمل الأشياء تأثيراً
في الدراما" (١).

والجروتسك نوع درامي يتحد تماماً مع أصول الرومانتيكية
وعناصرها من حيث توافقه مع عظمة البطل الرومانتيكي ورفعته والتأليه
الذاتي، وتكثيف المعاناة والعذابات ، ثم دقة الإخلاص في فن الأداء
التمثيلي المعبر عن اللون المحلي COULEUR LOCALE ؛ الأمر الذي
أفسح المجال واسعاً في المستقبل لتجسيد كل هذه المعاني الدرامية
والمسرحية في فنيات الإطار المادي على خشبة المسرح ديكوراً ومناظر

(1) KINDERMANN, HEINZ : THEATERGESCHICHTE EUROPAS I-X
SALZBURG, 1957 - 1974, VI, P. 117.

وألوانا وأزياء وإضاءة، وما يتبع ذلك من متطلبات وخذع وابتداع تأثير. وكانت النتيجة لهذا الإطار الرومانتيكى، تأثيرات مسرحية لم يسبق لها مثيل، خاصة بين الطبقات الوسطى وال جماهير.

هذه الظاهرة الجديدة على تاريخ المسرح الأوروبى، بل العالمى أيضا، تمثل تغير أحجام الجماهير فى المسرح الأوروبى وأعدادها منذ العصر الإغريقى، وهى ظاهرة لم تبرز طوال تاريخ المسرح إلا فى القرن الثامن عشر الميلادى، بعد أن اختارته موعداً لميلادها. لقد أثرت هذه الظاهرة تأثيراً تاريخياً متقدماً ؛ لأنها ارتبطت بالحاجة الماسة إلى بناء دور مسرحية لم يكن لها وجود قبلا على خريطة المسارح الأوروبية. ومرة ثانية - على سبيل المثال لا الحصر - أفتحت دور المسارح التالية:

١ - فى ألمانيا :

- مسرح مدينة جوتنبورج GÖTEBORG - ١٧٨٥ م.

- المسرح الملكى فى هاجا HAGA - ١٨٠٢ م .

٢ - فى روسيا :

- مسرح شارع أربات - موسكو. ARBAT - 1808.

٣ - فى بريطانيا :

- إعادة بناء مسرح الكوفنت جارين - ١٨٠٩ م COVENT GARDEN

(كان المسرح قد افتتح قبلا فى عام ١٧٣٢م).

- تعديل مسرح درورى لين DRURY LANE (المسرح الملكى THEATRE ROYAL) - ١٨٠٩ م (وكان قد سبق بناؤه بناءً على أمر ملكى عام ١٦٦٣ م بإشراف المهندس البريطانى توماس كالليجرو THOMAS KILLIGREW ، وكان الممثلون فيه هم خدم القصر الملكى البريطانى). وهو المسرح الذى يتسع اليوم - بعد تعديل صالة الجمهور فيه - لعدد ٢٦٠٠ متفرج فى الحفلة المسرحية الواحدة.

٤ - فى المجر :

- المسرح القومى المجرى ببودابست - ١٨١٢ م .

- مسرح بلاتون فيراد BALATONFÜRFD - ١٨٣١ م .

٥ - فى فرنسا :

- إنشاء مسرح فونامبل - ١٨١٥ - THÉÂTRES DES FUNAM- BULES (ويعمل فيه المخرج المسرحى الفرنسى جاسبار دوبريه GASPARD BOBUREAU لعقد كامل من الزمان).

- إعادة إنشاء مسرح الأوديون ODÉON وتوسيعه ١٨١٩ م (أنشئ المسرح عام ١٧٨٢ م محتلا مكان قصر "كوندى" CONDE لتعمل عليه فرقة الكوميدي فرانسيز. ثم احترق عام ١٧٩٩ م. وأعيد ترميمه فى عام ١٨٠٨ م. لكنه احترق مرة ثانية، حتى أعيد ترميمه واستكمالاه فى عام ١٨١٩ م فى العصر الرومانتيكى).

٦ - فى إيطاليا .

- إنشاء مسرح تورينو - ١٨٢١ لتعمل عليه فرقة (ريال ساردا)
COMPAGNIA REAL SARDA.

٧ - فى روسيا :

- إضافة إلى مسرح البولشوى، يُنشأ مسرح النثر الدارمى
القومى - موسكو - ١٨٢٤م (تحت اسم ماليج لـ MALI).

٨ - فى يوغوسلافيا (السابقة) :

- إنشاء المسرح القومى - زغرب - ١٨٣٩ م .

- إنشاء مسرح بلجراد - ١٨٤١م .

٩ - فى السويد :

- المسرح المستقل - كريستينا - ١٨٢٩

١٠ - فى رومانيا :

- يُفتتح مسرح جديد يجرى التمثيل فيه باللغة القومية الرومانية -
١٨٤٠ م .

١١ - فى بولندا:

- يتخصص مسرح روزمايتوسكى TEATR ROZMAITOSCI فى تقديم
الدراما الرومانتيكية البولندية فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر.

٣- المرحلة الثالثة

وهى مرحلة الرومانتيكيات الكبرى التى تكاثرت وتعاظمت فيها ألوان شتى من الدراما المتنوعة، والتى حملت عناصر رومانتيكية، كانت جماهير المسرح الأوروبى قد استقرت وأحسَّت بها ، بعد أن أفسح الأدب الرومانتيكى المجال واسعا أمام الآداب الدرامية لتنتشر عن طريق التمثيل فى المسرح. ومما لا شك فيه أن الفضل فى ازدهار هذه المرحلة - مرحلة الرومانتيكيات الكبرى - يعود إلى جهود رجال الدراما تخرج، وإلى قرائح المؤلفين الدراميين الذين أيدوا - وبكل ما وسعهم من حيلة واجتهاد - المذهب الرومانتيكى، فكتبوا أعمالهم الدرامية وفق منهج الفرنسى فكتور هوجو وزملائه رؤاد المسرح الرومانتيكى ومُقَعِّديه. لقد تحكمت فى الحياة المسرحية - وفى ارتباط غير هيِّن - هذه الأنواع الجديدة، التى لولا ازدهار مذهب الرومانتيكيين، لما ظهرت حتى وقتنا هذا.

أ- دراما القضاء والقدر (النصيب)

DRAMA OF DESTINY

إلا أنه يجب الإشارة بادئ ذى بدء - منعاً للبس - أن تعبير

(القضاء والقدر) هنا يختلف تماماً عن التعبير نفسه ، الذى ساد المسرحية الإغريقية القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد. ولعلنى أرى أن تعبير (النصيب أو القسمة) هو الأجدر بإطلاقه على مسرحيات الرومانتيكية التى انبثقت فى المرحلة الأخيرة التى نحن بصدها. دليل على هذا الاختلاف بين الفترتين الزمنيتين البعيدتين، أننا لا نعثر على عناصر المسرح الكلاسيكى القديم، كما لا نلاحظ أحكام المسرح الإغريقى فى رومانتيكيات القرن التاسع عشر الميلادى. كما يتضح أن البناء الدرامى بين النوعين - الإغريقى القديم والرومانتيكى الحديث - مختلف تمام الاختلاف ، فليست هناك آلهة، ولا رب للأرباب يشبه أو يماثل زيوس ، ولا كورس أو جوقة من أى نوع كان، ولا (باراباسيس) تتوسط الدراما الرومانتيكية الحديثة. وعلى هذا يصبح القضاء والقدر هنا أقرب ما يكون إلى النصيب أو الحظ العاثر الذى عادة ما يتقابل معه البطل الرومانتيكى. بل لعل أكبر دليل على اختلاف القضاعين والقدرين، هو أن القدر اليونانى إنما يظهر عادة من صنع الآلهة أو من نبوءة دلفى (كما فى أوديب سوفوكليس) أما قدر الرومانتيكية ونصيبها فإن البطل الرومانتيكى هو صاحب الفعل فى ذلك القدر، وهو يستلذ المعاناة من أجل تحقيق فكرته.. هذه الفكرة التى نراها تحليلاً فى المسرح الإغريقى تهبط على الشخصية الإغريقية من عل، دون دخول من الشخصية المسرحية نفسها.

لقد بدأت مسرحيات القضاء والقدر الرومانتيكى بأعمال درامية من ذات الفصل الواحد على يد الألماني زاخارياس قرنر ZACHARIAS WERNER عام ١٨١٥ م بمسرحيته المعنونة (٢٤ فبراير). وينتمى إنتاج الدرامى الألماني أدولف مولنر ADOLF MÜLNER إلى هذا النوع القدرى الرومانتيكى، إذ يكتب الدرامى فى عشرينيات القرن التاسع عشر الميلادى مسرحيات (٢٩ فبراير، الذنب DIE SCHULD، المخبول DER WAHN). ثم يُدلى النبيل الألماني أوجست فون بلاتن AUGUST VON PLATEN (١٧٩٦/١٠/٢٤ - ١٨٣٥/١٢/٥ م) بدلوهُ بدراماه التراجيدية المصير المعنونة (القيلا المميّة - ١٨٢٦ م) DIE VERHÄNGNISVOLLE، وبعدها يكتب دراماه (أوديب الرومانتيكى - ١٨٢٩ م) DER ROMANTISCHE OEDIPUS التى تُصوّر صورة ساطيرية لمسرح العصر وجماهيره. لقد كان بلاتن واحداً من منتجى الرومانتيكية الألمانية فى إيطاليا بعد أن نزح إليها واستقر بها بدءاً من عام ١٨٢٤ م.

هذا الدفّع للمسرحية المصيرية، استفاد منه الشاعر والدرامى النمساوى فرانز جريلبارتر FRANZ GRILLPARZER (١٧٩١/١/١٥ - ١٨٧٢/١/٢١ م) الذى تأثر فى مستهل حياته الفكرية بالشاعر الألماني فردريش شيللر، أحد أبطال الرومانتيكية الألمانية منذ نعومة أظفاره، فيكتب أولى محاولاته الدرامية المعنونة (بلانكا فون كاستيلين) BLANKA VON KASTILIEN وعمره ثمانية عشر عاماً. أما دراماه الثانية (الأسلاف) DIE AHNFRAU (١٨١٧ م)، فهى من الدراما التاريخية

الفضيلة المُريرة التي ناسبت صورة المجتمع الذي يواجه ظلمًا وعته
البرجوازية الأوروبية. وأما دراماه (سافو) SAPPHO فقد وضعت صراع
الحياة والفن ، أحدهما في مواجهة الآخر في ميزان نقدي دقيق لشكل
الحياة آنذاك، وكأنها الموازنة الأدبية الخالدة في ضفادع أرسطوفانيس
بين الشاغرين الكلاسيكيين أسخيلوس ويوريبيديس. ولإبراز ضغوط
الملكية والطبقة البرجوازية العالية، والتي عادتُها الرومانتيكية، يكتب
، جريلبارتس دراماه المعنونة (حظ الملك أوتوكار وسقوطه - ١٨٢٥ م)
DER KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND SEIN ENDE وهي دراما تاريخية
تفصح الصراع السلطوي الملكي بين الملك أوتوكار الثاني ملك التشيكين
ومؤسس إمبراطوريتهم، والقيصر رودولف الأول قيصر هابسبرج ، هذا
الفضح الدرامي الذي كان يعيش مرحلة الرومانتيكية. إن اعتناء
جريلبارتس بالحقيقة التي من النادر أن تتحقق ، أو حتى تتوافق مع
الأوضاع الساخنة التي أثارها رومانتيكية العصر، قد حوّل جماهير
المسرح إلى السخرية من الأوضاع والسلوكيات التي كانت تُمارس ضد
الشعب الأوروبي ، أيًا كان مكانه آنذاك.

ب- الدراما الشعبية الرومانتيكية

وهو النوع الرومانتيكي الثاني الذي زحف رويداً رويداً على ساحة
المسارح الأوروبية وخشباتها ليمسّ - وفي مباشرة مُتقنة - أحوال
الشعوب الأوروبية وحياتها ، مما أدى إلى ميلاد مسارح شعبية خاصة

تختص بتقديم هذا النوع من الدراما ، وبخاصة في العاصمة النمساوية
قيينا في نهايات القرن الثامن عشر الميلادي. وكان أهم ما حملته هذه
الدراما الشعبية إبراز الجو الشعبي (المرتجل في أحيان كثيرة). لقد
كان الارتجال يوحى بلسان رجل الشعب وحاله . وسرعان ما أصبح هذا
النوع من الدراما قريباً إلى وجدان الجماهير وإلى قلبها ونفسها. وقد
استهوت الفكرة الشعبية – المجردة من كل زخرف أو قناع – كثيراً من
المؤلفين الدراميين المعنيين بالرومانتيكية وبالطبقتين المتوسطة والشعبية،
فيكتب في هذا النوع كل من أدولف باورله، ويوسف ألويس جليش، وفردناند
رايموند ADOLF BÄUERLE, JOSEPH ALOIS GLEICH, FERDINAND RAIMUND
وقد أطلق رايموند (١٧٩٠/١/٦ – ١٨٣٦/٩/٥ م) تعبير (المسرحية
الساحرة الأصلية) ORIGINAL - ZAUBERSPIEL على هذا النوع الذي
يؤثر تأثيراً ساحراً في الجماهير. ولا تزال مسرحياته – وخاصة
الكوميديّة منها – تُمثل على خشبات مسارح النمسا باعتباره واحداً من
الكلاسيكيين الذين تمتلئ مسرحياتهم بالخيال الرومانتيكي العذب،
المؤدي إلى الكوميديا الساخرة عبر رموز لها من المعاني العميقة ما
تشير إلى الأزمة بين الإنسان والمجتمع. ساعده على إبراز مضامين
دراماه، تلك اللغة الشعرية التي أبرزت كل بواخل الرومانتيكية في النفس
البشرية المفعمة بالملنخوليا MELANCHOLIA ، وهو ما تضمنته دراماه
(ملك جبال الألب وكاره البشر-١٨٢٣م) DER ALPENKÖNIG UND
DER MENSCHENFEIND، وهي تراجيديا مصيرية شعبية على غرار

مسرحية مولير (كاره البشر)، (بنت الجن أو الفلاح المليونير - ١٨٢٦)
DAS MÄDCHEN AUS DER FEENWELT ODER DER BAUER ALS
MILLIONÄR، (المُبذّر - ١٨٣٤م) DER VERSCHWENDER.

ج - الأوبرا الرومانتيكية

كان طبيعياً أن يتأثر فن الأوبرا بالمذهب الرومانتيكى الذى ساد طوال القرن التاسع عشر الميلادى. ويرجع الفضل فى انتشاره فى الأوبرا إلى المؤلف الروائى والناقد الموسيقى وقائد الأوركسترا الألمانى إرنست تيودور أماديوس هوفمان ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN (١٧٧٦/١/٢٤ - ١٨٢٢/٦/٢٥ م) بأوبراه الشهيرة (أوندين) UNDIN التى قدمها على مسرح أوبرا برلين عام ١٨١٧ م. وتتجسد عناصر الرومانتيكية فى أوبراه الثانية التى اكتشف فيها هوفمان - قبل قاجنر - العنصر الرومانتيكى المعروف باسم (موت الحب) بكل ما فيه من خيال وعذاب ومعاناة نفسية، ورومانتيكية أيضاً، وهو عنصر ارتكز على درجات عالية من الخيال الخصب.

يدخل عالم الأوبرا بعد ذلك مؤلفون أوبراليون، وموسيقيون آمنوا بفكر المذهب الرومانتيكى، على غرار الألمانى (كارل ماريا فون فيبر) KARL MARIA VON WEBER (١٧٨٦ - ١٨٢٦م) الذى أخرج - بموسيقاه الرومانتيكية - التزمّت الذى لازم الموسيقى فى الكلاسيكية السابقة، ليحملها كثيراً من آفاق الأحلام والخيال والوصف والتعبير ، حتى وصفت موسيقاه الأوبرالية بـ (عصر التعبير الموسيقى).

ثم تصل الأوبرا مرة ثانية إلى موطنها الأصلي إيطاليا مكان مولدها - ولكن فى صيغة رومانتيكية جذابة - فيؤلف الموسيقى الإيطالى جيوتشينو أنطونيو روسيني GIOACCHINO ANTONIO RUSSINI من عام ١٧٩٢ حتى عام ١٨٦٨ م أوبرا (تانكريد) TANKRÉD، ثم أوبرا (عطيل) OTELLO، ويتبعهما بأوبرا (موسى) MOSES، ثم أوبرا وليام تل WILLIAM TELL، فيصل عبر الأخيرتين - وبالرومانتيكية الأوبرالية - إلى لب الدراما الشعبية. وهو الطريق نفسه الذى اختطه (أوبراليا) الفرنسى دانييل فرانسوا أوبر DANIEL FRANÇOIS AUBER بأوبريه (البناء الآجورى وصانع المفاتيح)، و(خرساء بورتيتشى). وقد عُرِضت الأوبرا الأخيرة فى بروكسل عام ١٨٢٠ م، وقادت الجماهير هناك إلى الثورة البلجيكية، بتأثير من العناصر الرومانتيكية المتأججة والمشتعلة بالثورة والاندفاع نحو الحرية.

د- فن الباليه الرومانتيكى

وما دما فى رحاب الرومانتيكية، فإنه تجدر الإشارة إلى انتشار تيارها أيضاً فى فن الباليه. والباليه هو أحد فنون الرقص التى بدأت منذ عدة قرون فى القارة الأوروبية. ونعرف اليوم أنواعاً عدة من فن الباليه أفرزتها القرون الأخيرة ، مثل الباليه السيمفونى، وباليه (الجاز JAZZ)، والباليه الكلاسيكى، والباليه التجريدى ، والباليه الملكى.

يعتبر ميلاد الأكاديمية الملكية للرقص ACADÉMIE ROYALE DE DANSE عام ١٦٦١ م إيذاناً بمولد الباليه الكلاسيكى الرسمى فى فرنسا، إذ تم بعد هذا الميلاد تحديد أدق لمعانى الخطوات فى الرقص، وأسباب البواعث، وإصدار قاموس لغة الحركة، وقواعده الصرفية والنحوية، وظهور برامج التعليم المنتظمة فى فن الباليه ، وهو ما أدى إلى تقعيد علمى وأكاديمى ظهر فى معاهد تدريس الباليه والرقص وفى قاعات التدريب ، نحو مستقبل يسير إلى مقتضيات شكل الاحتراف فى هذا الفن. وقد أصبح الأسلوب الفنى - إلى جانب لغة الحركة - فى خدمة عروض الرقص على خشبة المسرح. وقد أفاد هذا الجانب العملى والتدريبي فى تطوير التكوين الفنى للباليه الكلاسيكى وترقيته ، طبعاً بالإضافة إلى جهود مُصممي الرقص وفناني الباليه والمدرسين الفنيين. وتعتبر هذه المرحلة - منذ تاريخ الباليه الكلاسيكى - هى المرحلة (التعليمية) المشابهة لمرحلة (رقص الشخصية) فى الرومانتيكية.

فى عام ١٨٠١ م تُقدّم الدراما الإغريقية القديمة (برومثيوس) فى صورة عرض للباليه المسرحى على مسرح أوبرا فيينا بموسيقى بيتهوفن وتصميم سلفاتور فيجانو SALVATORE VIGANO. لقد وجدت الرومانتيكية فرصة ذهبية لإبراز طابع عناصرها، رغم كلاسيكية الدراما الإغريقية القديمة.

إن السنوات العشرين الأولى قد خرجت بعروض للباليه رومانتيكية الطابع ، وهو ما يُسجله تاريخ الباليه العالمى فى عروض، كان أهمها

انتشاراً . " (تمرد استريلسك) في ميلانو بإيطاليا، (وطنية) PATRIOTA
في بيترقار بروسيا بإخراج إيفان قلبرج IVAN VALBERG، (البطة
الجديدة أو ابنة القوقاز) عام ١٨١٠ م ، (حب الوطن) عام ١٨١٢ م^(١) .
إن باليه حب الوطن قد دفع - بعد عرضه - الشباب إلى الاندفاع
للانخراط في سلك الجندية عن طيب خاطر، بعد أن كان يُعرض عن هذه
المهمة الإجبارية الوطنية.

الرومانتيكية المجرية

يعود تاريخ الرومانتيكية في المجر إلى ما قبل (عصر الإصلاح).
لكن من إحقاق القول أن نذكر أن الرومانتيكية المجرية لم يكن قد اشتد
عودها، فقد كانت نبتاً ناشئاً لم تتضح بعد معالمه ليصبح (رومانتيكية
مجرية) ذات طابع قومي لها خصائصها أو امتيازاتها المحلية أو القومية.
ويعود الفضل إلى انبثاق الثورة الفرنسية ، وإلى إصلاحاتها الكثيرة
وتأثيراتها خارج الحدود الإقليمية الفرنسية، وبخاصة في الآداب والفنون
والثقافة والفلسفة. وهي الأسباب المباشرة في ظهور رومانتيكية مجرية
- إذا جاز هذا التعبير - لتنهض بتيار له من الخصائص الكثير والمتعدد
الذي يعكس في بلد آخر ، وفي مجتمع أوروبي قريب ، شبه ما كان

(1) KOELGER , HORST: BALETTEXIKON, BUDAPEST 1977, P.736.

يجرى على الأرض الفرنسية، وفي حركة موازنة للآداب والمسرحيات وفنون الشعر.

تجدر الإشارة إلى أن الرومانتيكية المجرية قد قَدِمَتْ إلى المجر حاملة بذورها الصالحة وتعاليمها من جارتها النمسا .. هذه التعاليم التي كانت متأثرة بطبيعة الحال بالرومانتيكية الألمانية ، والتي تتضح معالمها أعظم ما تتضح في أعمال الشاعر والدرامي المجرى كيش فالودي كاروى KISFALUDY KÁROLY (١٧٨٨/٢/٥ - ١٨٣٠/١١/٢١م)، الذي كتب أعمالاً درامية تتخذ من الثيمات الشعبية نسيجها ومنطلقها. فإذا ما أخذنا في الحسبان فترة الخمس سنوات ما بين ١٨١٢ و ١٨١٧م، وهي السنوات الخمس التي قضاها الكاتب في النمسا، أدركنا انخراطه في طريق الرومانتيكية المبكر، قبل أن يعود إلى بلاده المجر في عام ١٨١٧ م. إن ما قَدَّمه من مسرحيات بعد عودته ليدلُّ على حسنه الرومانتيكى بمآسى المجتمع المجرى وعدم ملائمة قوانينه للنفس البشرية آنذاك. وهو ما أفرز للتاريخ المسرحى أعمالاً كوميدية محزنة إن لم تكن سوداء، كما يُرى في أعماله المعنونة (التتار في المجر عام ١٨٠٩م، إلكا عام ١٨١٩م، الشحاذون عام ١٨٢٠ م، ستيبورقويدا عام ١٨١٩ م. A TATÁROK MAGYARORSZÁGON, ILKA, Á KÉRŐK, STIBOR VAJDA). في شارع لايوش LAJOS UTCA بمنطقة بودا القديمة ÓBUDA ، وتخليداً لذكرى كيش فالودي كاروى يُفتتح في مساء ٢٠ فبراير ١٨٩٧ م مسرح باسمه في العاصمة المجرية. وفي البداية تخصص المسرح في تمثيل أعمال

الدراما من مسرحيات وأوبريتات من نوع القودقيل، حتى أصابت المسرح قنبلة في الحرب العالمية الثانية فتوقف الإنتاج المسرحي فيه.

من الطبيعي أن الاتجاه نحو رومانتيكية مجرية في الأدب والمسرح قد تبعته خطوات متقدمة نحو تجذير رومانتيكية قومية تجد مجالاً وفرصة لها في الشعر والقصة والرواية والمسرحية والأوبرا. لقد أثر قيام الثورة الفرنسية في كل أوروبا، حتى تبعتها الثورة الأوروبية عام ١٨٤٨ م، التي أثّرت هي أيضاً تأثيراً كبيراً في حركة الأدب والمسرح والثقافة بصفة عامة. فماذا حدث من إجراءات سياسية آنذاك؟

يعتبر المؤرخون الفترة بين عامي ١٧٨٩ و ١٨٧٠ م عصر انتصار الرأسمالية واشتداد عضدها CAPITALISM. فبعد كومونة باريس انفتحت بوابة عريضة على تطور الرأسمالية في فرنسا. وسرعان ما قويت العلاقات الإنتاجية لرؤس الأموال الأوروبية، وهو ما غير من موقف الإنسان في كل مجتمع أوروبي. وقد ساعد على تأكيد هذا التغيير أطراف أخرى كانت تُعاند الرأسمالية، مُجسّدة في طبقة البرجوازيين، الأمر الذي قوى من جانب آخر طبقة العمال التي كانت قد بدأت في الزحف على الحياة الاجتماعية. وتحددت النتائج في سيطرة الرأسمالية على الاقتصاد والمال. ولعبت بريطانيا التي كانت تسيطر - بحكم مستعمراتها الممتدة في أجزاء مهمة من العالم - على طرق البحار، لعبت دوراً مهماً في تصعيد العداء والحروب بين الدول الأوروبية ذات رؤوس الأموال في مواجهة صريحة لطبقة العمال، إضافة إلى مشكلات عدة نشأت بين بعض الدول الاستعمارية في مناطق كثيرة في العالم.

ففى فرنسا - باعثة الثورة الفرنسية ومُصدّرتها إلى العالم عبر أيديولوجيتها ، مع ما أصابها من توتر وهزيمة بعد قليل من الزمن - وفى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، تتأكد تغييرات جوهرية (اقتصادية واجتماعية) تجتاح كل القارة الأوروبية، ونعنى بها تحديداً العلاقة بين قُوى الإنتاج والمنتجين أنفسهم ، الأمر الذى أدّى لا محالة إلى تفجير ثورة جديدة، كسب فيها المواطنون الثورة ضد الإقطاعيين فى فرنسا بمساعدة واتحاد من الطبقة البرجوازية. وفى الفترة من عام ١٧٨٩ م حتى عام ١٧٩٤ م أعلنت الثورة شعار المعروف (حرية - إخاء - مساواة) ، لكنها لم تستطع عملياً وفعلياً تحقيق هذا الشعار الذى حمل أكثر من ازدواجية واحدة، حتى وضعت الدكتاتورية النابليونية يدها على السلطة فى فرنسا ، مستهوية موقف البرجوازيين وطبقة أعيان الفلاحين، ومؤيدة للاقتصاد والصناعة الحرة. لقد تأثرت كل الدول الأوروبية بالثورة الفرنسية ، كما تأثرت بحروب نابليون التى تبعت هذه الثورة. ودام هذا التأثير، بل ظلت آثاره طوال القرن التاسع عشر الميلادى. فهذا التغيير الاقتصادى والاجتماعى قد انتقل إلى كل دولة أوروبية تحاول معالجته فى الداخل وفق ظروفها وأحوالها، وهو الأمر الحتمى الذى فَجَّرَ فى كل دولة أوروبية الثورة المحلية ما بين مؤيدين ومعارضين.

وفى المجر، يسقط الحاكم (كالمان لاسلو) KÁLMÁN LÁSZLÓ ، وتنعكس ثورة ١٨٤٨ م على الآداب والفنون، فتقوم فرق مسرحية تجوب

أنحاء الريف المجرى طولاً وعرضاً تحمل في مسرحياتها كثيراً من حقيقة الموقف السياسى القائم آنذاك. وتظهر مدينة (كولوچقار) KO-LOZSVÁR - وهى إحدى أقدم المدن المجرية - كمركز للنشأطين الأدبى والفنى. بل لقد استطاعت هذه المدينة البعيدة عن العاصمة بودابست أن تكون مركز الثقل الفكرى، ووجهة أنظار الفرق المسرحية المتنقلة وقبلتها ، حتى أصبحت العاصمة تتوارى فى المركز الثانى للحركة الثقافية المجرية. لقد اعتلى خشبات مسارح مدينة (كولوچقار) الممثلون والشعراء والأدباء، وأثيرت على خشبة المسرحية نفسها عشرات القضايا الحيوية والحية الساخنة التى شغلت المفكرين المجرين آنذاك، ومن بينها (الرومانتيكية المجرية).

عملت على مسرح (كولوچقار) فرقة مسرح (ديرى نيه) DÉRYNÉ^(١) ، والمعنى باللغة المجرية فرقة مسرح السيدة حرم ديرى، واسمها الأصلى قبل الزواج (سيب باتاكى روزا) SZÉP PATAKI RÓZA ، وفرقة ثانية كانت تعمل فى فندقى (هاتسكر، رونديلا) فى الفترة ما بين عامى ١٨٠٧ و ١٨١٥ م. وأحياناً ما كانت الفرقتان تقدمان بعض المحاولات التجريبية فى فن الأداء التمثيلى والديكور والإخراج المسرحى.

(١) لا يزال مسرح (ديرى نيه) موجوداً حتى الآن ، لكنه تحول إلى مسرح متنقل يجوب أنحاء الريف المجرى لنشر الثقافة المسرحية. ولا يزال هذا المسرح يعرض روائع الرومانتيكيين فكتور هوجو، وفردريش شيللر ، وبوشكين ، وغيرهم.

يمد المسرح المجرى يده إلى رومانتيكى جديد هو الدرامى والممثل المجرى (كاتونا يوجاف) KATONA JÓZSEF^(١) (١١/١١/١٧٩١ - ١٦/٤/١٨٣٠م) الذى يرتبط بالمسرح المجرى فى أثناء دراسته للقانون ، بوصفه مترجماً لإحدى المسرحيات العالمية فى أبريل من عام ١٨١١ م. وفى يناير ١٨١٢ م يتعاقد المسرح المجرى مع كاتونا يوجاف ليصبح واحداً من ممثليه الرسميين، مُستعملاً اسماً مستعاراً هو (بيكيش - BÉKÉS) - وكالعادة آنذاك خوفاً على اسم الأسرة - إلا أن أباه يمنعه من ممارسة مهنة التمثيل، فيتوقف عنه نهائياً ، ويتفرغ للتأليف ، وأحياناً للإخراج المسرحى.

تأثرت الرومانتيكية المجرية بكتاب الدراما الألمان الذين كانوا قد سبقوا الدراميين المجرين فى هذا المجال. ويتضح هذا التأثير فى أعمال المجرى كاتونا يوجاف ، إذ نتعرف منابعه الرومانتيكية عند الألمانين (أوجست فيلهلم إفـلانـد)^(٢) AUGUST WILHELM IFFLAND (١٩/٤/١٧٥٩ - ٢٢/٩/١٨١٤م) ، و(أوجست كوتزبـو)^(٣) AUGUST KOTZEBUE

(١) كاتب درامى مجرى. لا تزيد أعماله الدرامية على عدد أصابع اليدين. يُشار إلى أعماله الدرامية بالدراما الإصلاحية التوجيهية. من أعظم أعماله الدرامية (بأنك بان) BÁNK BÁN ؛ شخصية ثائرة ضد الملكية (وهى تراجيديا فى خمسة فصول).

(٢) أهم أعماله الدرامية : القناصون DIE JÄGER - ١٧٨٥م، العُزَاب - DIE HAGES-TOLZENT - ١٧٩٢ (وقد امتدحها جوته كثيراً).

(٣) أهم أعماله الدرامية : ألمان المدن الصغيرة DIE DEUTSCHEN KLEINSTÄDTER - ١٨٠٣م، العداوة الإنسانية والندم MENSCHENHASS UND REUE - ١٧٨٩م، الغش اللطيف DIE EDLE LÜGE - ١٧٩٠م.

المعروف باسم فردريش جـرمانوس FRIEDRICH GERMANUS (١٧٦١/٥/٣ - ١٨١٩/٣/٢٢ م). والأول - أوجست إفلاند - ممثل ومخرج ومدير فنى للمسرح القومى فى برلين. مثل دور فرانز مور فى دراما شيللر المعروفة (الصوص). إن أهم ما يعنينا فى تأثر الدرامى المجرى به هو عناصر الدراما الرومانتيكية التى تظهر فى أعمال إفلاند، فى محاولاته إبراز التنويرية المسرحية الألمانية وطرائق سلوكياتها مع الإنسان الألمانى لتعكس كثيراً من الأخلاقيات التى تبنى إنسان بلاده.

أما مصدر التأثر الثانى عند كاتونا يوجاف فهو أوجست كوتزبو، وهو شاعر ودرامى. ركّز كوتزبو فى أعماله الدرامية على الشعبية التى تُمثل جانباً مهماً من جوانب الرومانتيكية. بل لقد كان من أبرز كُتّاب الدراما الشعبين فى ألمانيا وأوروبا. تضادّ مع كل من جوته وشيللر فى مواقفهما الفكرية - رغم رومانتيكيتهما - كما لجأ إلى استعمال عنصر الميلودراما فى كثير مما كتبه من أعماله درامية.

من هذا الأصل الرومانتيكى الألمانى خرجت دراما كاتونا يوجاف^(١)، إلى جانب أعمال درامية رومانتيكية مجرية أخرى حاولت تأسيس مسرح مجرى رومانتيكى قومى خالص بسواعد المجرين، مسرح يختلف فى رومانتيكيته عن العروض الألمانية التى كانت تزور بلادهم بين الفينة والفينة^(٢)، حتى يُعبر مسرحهم عن الشخصية الاعتبارية المجرية وسط

(١) سبقت الإشارة إلى أهم أعماله الدرامية.

(٢) زارت فرق مسرحية ألمانية عدة بلاد المجر. وكانت تقدم مسرحياتها وعروضها باللغة الألمانية، وكان يؤمها عدد غفير من الجماهير المجرية، باعتبار أن اللغة الألمانية هى اللغة الأوروبية الأولى فى التعليم المجرى.

أحداث تفيض بالمحلية والوطنية والمشكلات المحلية المجرية. وقد نجح المسرح المجرى فى إنعاش هذا النوع من الدراما، ونقل ثقل الحركة المسرحية من مدينة كولوچفار إلى العاصمة بودابست. وساعد على هذا النجاح إنشاء المسرح القومى بالعاصمة، الذى افتتح أبوابه فى عام ١٨٢٧ م^(١) ليقوم - بوصفه مؤسسة فنية قومية - بالانفتاح على التجارب والآداب الدرامية، ومنها الآداب الرومانتيكية، تحت اسم (المسرح المجرى) MAGYAR SZINHÁZ وحتى ذلك التاريخ، كانت ملامح الرومانتيكيتين - الألمانية والفرنسية - تصبغ الرومانتيكية المجرية. بل لقد ظلت آثارها منطبعة على الأدب المجرى، رغم التعارض السياسى الذى كان يُفرق الألمان والفرنسيين عن المجرين، إضافة إلى محاولات من جانب الدراميين المجرين للانفصال عما ورثوه من رومانتيكية خارجية (مُستوردة) مُجسدة فى شخصية كيش فالودى كاروى، الذى لم يستطع حتى وفاته فى عام ١٨٣٠ م أن يُحقق ما طمح إليه من استقلالية فكرية.

فِيرِيش مَارْتِي مِيهَآي (١٨٠٠ - ١٨٥٥م)

شاعر ودرامى رومانتيكى أصيل. يعتبر فى تاريخ المسرح المجرى وآدابه أول المُقْعِدِينَ للرومانتيكية فى بلاده شعراً ودراما. ونُرجع هذا الموقف إلى نشأته، فقد درس القانون، ونشأ بعد وفاة أبيه عام ١٨١٧م

(١) فتح المسرح القومى أبوابه يوم ٢٢ أغسطس من عام ١٨٢٧ م بمسرحية (يقظة أرباد) ÁRPÁD ÉBREDÉSE.

فى بيت عائلة (برسل) PERCZEL التى مهدته لكثير من الخطوط القومية والوطنية. كما ساعده على تبلور شخصيته القومية تعرفه إلى زملائه من أدباء المجر وشعرائها (باروتى سابو BARÓTI SZABÓ، فيراج بنداك VIRÁG BENEDEK، تسلا لاسلو TESLER LÁSZLO) والأخير فتح عينى ميهائى على الآداب الأوروبية عند جوته وشيللر وشيكسبير. بعد عام ١٨٢٠ م يتأثر الشاب اليافع بكل ما حوله من إصلاحات فيعمل فى إحدى الدوريات ATHENAEUM بالسياسة والثقافة معا، وفى ميل وانحياز إلى تحرير العقل البشرى، حتى إذا ما انفجرت ثورة ١٨٤٨ م كان معارضاً للجناح اليسارى فى الثورة. هكذا تبلورت شخصية فيريش مارتى ميهائى حتى أصبح أعظم المصلحين الأدبيين والفكرين فى بلده المجر. فى دراماه (اتشونجر وتيندا) CSONGOR ÉS TÜNDE يطرح قضية من أصول الفلسفة الفكرية للرومانتيكية، وهى أن السعادة على الأرض لا يمكن أن يُقدَّر لها التنفس أو الحياة ما دام المال ورغبة السلطة يشوهانها ويزيفان حقيقتها. وهو لذلك يهرب من العالم الحقيقى الذى يعيش على أرضه إلى العالم المُتخيل عنده، وهو عالم يبقى دائماً فى المُخيلة، إذ ليس بوسعهم أن يتحقق أبداً، وأليست هذه فلسفة الرومانتيكيين ونظرتهم الإبداعية إلى الحياة فى عصرهم؟ إن دراماه التى نحن بصدددها - اتشونجر وتيندا - تعكس من خلال حوارها الناعم، وعبر مزاج رومانتيكى - رومانسية تركيب الحوار والمشاهد بما يتطابق مع سنوات الثلاثينيات من القرن التاسع عشر الميلادى، ووفق

رومانتيكية خاصة بأهل المجر يندر أن نعثر عليها في رومانتيكية أوروبية أخرى. إلا أننا نرى أن أشعاره في منتصف ثلاثينيات القرن قد اتسمت بعناصر المذهب الرومانتيكي كذلك، وهو ما يتضح في أشعاره المعنونة: (الريف المهجور PUSZTA CSÁRDA - ١٨٢٩ م، شَعْر وفم وعين HAJ, SZÁJ, SZEM - ١٨٢٠ م، عين سوداء FEKETE SZEM - ١٨٢٠ م، عين زرقاء KÉK SZEM - ١٨٢٠ م).

إلا أنه يُوجّه اهتماماً شديداً للمسرحية بعد عام ١٨٢٠ م ، فيكتب في روح الرومانتيكية أعماله الدرامية المعروفة (الباحثون عن الكنز A KINCSKERESŐK - ١٨٢٢ م، عُرْس الدم A VÉRNA´SZ - عام ١٨٢٢ أيضاً، أسرار الحجاب A FÁTYOL TITKAI - ١٨٢٤ م) قاصداً بث الدراما الرومانتيكية بكل أهدافها وتنميتها الروحية والأخلاقية بين جماهير الشعب المجرى. وقد ساعده على هدفه إصداره لكتاب (مختارات في الدراماتورجيا) DRAMATURGIAI TÖREDÉKEK، الذى كان أول مؤلف نظرى تنظيرى للعصر يضم قواعد إصلاحية فى الفكر، والآداب المجرية، وما تتطلبهما من إصلاحات جذرية. أما رسالته عام ١٨٢٦ بعنوان SZÓZAT فقد اشتملت على كيان الإنسانية العالمية، حيث لفّ فيها إنسان العصر المجرى بالفكر الوطنى النير، ومُقرباً بين عالمين يبدو بينهما التضاد ، هما الوطنية والكوزموبوليتانية ، وكان يعنى بذلك ميلاد الشخصية العالمية المجرية المتحررة من الأحقاد القومية أو المحلية COSMOPOLITAN.

عملتُ مساعداً للإخراج مع أستاذى المرحوم مارتون أندرا PROF. MARTON ENDRE عند إخراجهِ لدراما اتشونجر وتيندا بالمرح القومي المجرى بالعاصمة بودابست عام ١٩٦٢ م. والحق أذكر أنه حاول أن يجعل من خشبة المسرح قطعة شعرية خالصة تفوح برائحة الرومانتيكية الفذة ، فقامت خشبة المسرح جميعها على خشبة جديدة أخرى صُنعت من الزجاج المعجون بمادة البلاستيك، الذى صُنِع داخل أفران معينة لتحتمل الخشبة التمثيل عليها بكثير من الممثلين. كانت الإضاءة المسرحية تصدر من بين الخشبتين المسرحيتين ، الخشبة الخشبية الأصلية، والخشبة الجديدة الصناعية ، أى بين الخشبتين، ومن أسفل إلى أعلى. أقام وصمم الديكور المهندس فارجا ماتياش VARGA MATYÁS (أطال الله فى عمره)، وهو الذى درس على يديه زميلنا الأستاذ الدكتور سمير أحمد ، أستاذ تصميم الديكور والعميد السابق للمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة. لقد ساعدت على تحقيق العناصر الرومانتيكية الخيالية بالمسرحية أفكار التجريد العصرية التى دارت فى مخيلة المخرج.

وتقف إلى جانب هذه المسرحية مسرحيتان أخريان هما (التضحية AZ ÁLDÓZAT - ١٨٤١ م) ، و(سيللاى والهونياديوك CZILLEI ÉS A HUNYADIAK - ١٨٤٤ م) وهما من الأعمال الدرامية التاريخية، إضافة إلى مسرحياته الأخرى التى كتبها (الملك سلامون SALAMON KIRÁLY - ١٨٢١ م ، چيموند ZSIGMOND - ١٨٢٣ م ، هابادور HÁBADOR -

١٨٢٧م ، المختبئون BUDOSÓK - ١٨٢٠م ، ماروت بان MARÓT
BÁN - ١٨٢٨م) .

كان هذا التاريخ الرومانتيكى المجرى - على قلته - ظاهرة تأثر بها الدرامى سيجليجاتى أدا، خاصة بعد أن كانت الرومانتيكية المجرية قد صلب عودها واشتد جذعها فى فن كتابة المسرحية وفن التمثيل. ولم يقف أمر ازدهار الرومانتيكية عند هذا الحد، بل تعداه إلى تصميم المناظر والديكورات المسرحية وتنفيذها ، وإلى الاعتناء بالمساحة واللون ومصدر الأصوات على خشبة المسرح وميدان الحدث المسرحى نفسه. وكان من حسن الحظ أن صادف هذا الاهتمام بالمذهب الرومانتيكى فى المسرح، تحول مهنة التمثيل من الهواية إلى الاحتراف، وهو ما أعطى لفن الممثل تفرغاً وجدية ودقة وتقانياً بين عامى ١٧٩٠ و ١٧٩٦م سرعان ما امتدت مسفرة عن طابع وطريق جديد لفن التمثيل المجرى.

ولم تبدأ الرومانتيكية المجرية انتشارها فى المسرح المجرى حقيقة، إلا فى الموسم المسرحى ١٨١٨/١٨١٩م، بفرقة مسرحية من مدينة سيكش فاهير فار SZÉKESFEHÉR VÁR . ولم يكن هذا البدء وليد المصادفة ، لكن أهم أسبابه يعود إلى أمرين : الأمر الأول هو ظهور دراما الدرامى كيش فالودى كاروى (التتار فى المجر). والأمر الثانى كان إفساح مسرح (كاتونا يوجاف) المجال لمؤلفى الدراما الرومانتيكية والشعبية للظهور على خشبة المسرح. وسرعان ما مثلت مسرحيات (استفان ملك المجر الأول، كرسى لوكا، سيسيليا هيدارقار) ، وغيرها.

إلا أنها امتداد وانتشار للدراما الرومانتيكية فى بلدان أوروبية فى الفترة المجرية نفسها . ويتضح من تحليل هذه الحقبة أن انتشاراً عريضاً قد شمل دراما بعض بلاد القارة الأوروبية ومسارحها . فخرجت فى بولندا وفى مدينة وارسو فرقة إكس (X) بقيادة البولندى لودفيك أوسينسكى LUDWIK OSIŃSKI بدءاً من عام ١٨١٤ م فى تأثر واضح برومانتيكية البولندى بوجسلافسكى BOGUSLAWSKI . ثم تتبخر الفرقة فى الرومانتيكيات بدءاً من عام ١٨٢١ م ، فتُمثل غالبية رومانتيكيات ألكسندر فردرو الكوميدية ^(١) ALEKSANDER FREDRO . أما فى تشيكوسلوفاكيا (آنذاك) فتُولد أول أوبرا خفيفة عام ١٨٢٦ م مُشبعة بروح العصر الرومانتيكى .

وفى إنجلترا يُمثل الممثل الإنجليزى إدموند كين EDMUND KEAN (١٧٨٧/١١/٤ – ١٨٣٣/٥/١٥ م) أعظم أدواره فى أعمال شيكسبير الدرامية (ياجو، عطيل، ريتشارد الثالث، ماكبث) ودراما مارلو (يهودى مالطا) داخل حدود فن التمثيل الرومانتيكى .

إلا أننا نعود فنقول إن فكتور هوجو كان حقاً أعظم الرومانتيكيين الدراميين ، فقد منح النظرية ، ومارس التطبيق عند كتابة دراماه ، وهو ما تُدل عليه - فى سهولة وإقناع - مسرحيته الرومانتيكية (هرنانى)

(١) درس الدرامى فردرو فى عام ١٨١٤ م بباريس دراما مولير الفرنسى وجولدونى الإيطالى دراسات وافية فى بحث عن عناصر الكوميديا الشعبية فى تلك الدراما .

عند تقديمها عرضاً مسرحياً على المسرح الفرنسى فى ٧ فبراير عام ١٨٢٠ م ، إذ لم تمض ستة شهور على تقديم المسرحية، إلا وتبدأ الانتفاضات ثم الثورات هنا وهناك.

"إن عنصر الإشعار بالحرية كان هو العامل الأساسى فى هذه التمردات، فى بلجيكا وفى ألمانيا وفى بولندا ثم فى إيطاليا. إن عبارات جوته على لسان وليده فاوست لتؤكد هذه العلاقة الثورية والرومانتيكية أيضاً حين يقول (أتوق إلى شعب حر يعيش فى أرض حرة)" (١).

مسرحية ليليومفى

نستطيع أن نتعرف - فيما سبق - الظروف الأدبية والفنية التى عمل فيها الدرامى المجرى سيجليجاتى أدا، والتى اتضحت منها انتماءاته الرومانتيكية الفرنسية أحياناً، والألمانية أحياناً أخرى.

ودراماه الغنائية الراقصة (ليليومفى) هى كوميدى خفيفة تقوم على مقومات فكرية تستند إلى الأسس العلمية لفن الكوميديا.

تقع الدراما الفكاهية فى ثلاثة فصول. ويتكون كل فصل فيها من عدة مشاهد مسرحية، تُكوّن بمجموعها فى كل فصل كيان الفصل

(1) MELCHINGER, SIEGERIED: GESCHICHTE DES POLITISCHEN THEATERS, HANNOVER, 1971.P.259.

المسرحى نفسه، مُحددا بدايته ونهايته. وقد قسّم الدرامى هذه الفصول تقسيماً متسلسلاً يسمح لأحداث دراماه بالاطراد والنمو.

إن أبرز النقاط التى تجب الإشارة إليها فى (ليليومفى) هى هذا الشكل الغنائى الراقص الذى اختاره المؤلف شكلاً للمسرحية. والحقيقة أن البحث عن (النوعية) فى الدراما له من الأهمية الكثير. فالنوعية قادرة على تحديد وجهة النظر وتقرير الشكل الذى سيسير فيه ووفقه الكاتب الدرامى، والمخرج من بعده ، لاستنبات الصورة الفنية العامة والشاملة للمسرحية ، وللعرض المسرحى أيضاً.

إن طريق سيجليجاتى أدا فى دراماه هذه لتوحى بأنه أراد تحقيق صورة شعرية لمسرحيته، تتسم وتحمل معانى الرومانتيكية التى سادت عصره. فالتناسب والتناسق والأشعار، وكذا المعانى التى تصل فى بعض الأحيان إلى منتهى درجات الخيال وأعظم درجات الإثارة ، أضف إلى ذلك شاعرية اللفظ والتعبير، وحركية السلوك والتصرفات فى سلوكيات الشخصيات فى تصرفاتها وأدوارها ، غناءً أو ترديداً ، كل هذه الخطوط الفنية قد فرضت على المسرحية قالباً فنياً ليناً غير جامد الطابع. ولنا أن نتخيل المسرحية بدون أشعارها وموسيقاها، وفى غياب هذه الاستراحات النفسية المبررة للمشكلات التى تنشأ عبر سير المسرحية، والمُلفّة لدرجات الصراع والغليان التى تصل إليها الدراما فى بعض المواقف. لو افترضنا ذلك، إذن لبعُدت المسرحية كثيراً عن صورة الخيال الشاعرى، بل لعجزت - إلى حد ما - عن تجسيد أفكار الرومانتيكية.

إن مواقف الغناء - إلى جانب ما تُضيفه على المسرحية - فإنها تعمل على التحليق بمشاعر المتفرجين، كما تفرز أمام عيونهم العواطف السامية. ويلاحظ ذلك في الأزمات الدرامية التي تجتاح المسرحية، أو حينما يتقابل طرفا الصراع، فيهرع الحبيب إلى حبيبته، أو يجتمع مناضل بصديق له. وحين يحدث التماس بين روح وروح أخرى، كانت الموسيقى هي العامل المساعد على إحياء الخطوط الشعرية لتجسيد المواقف الأصيلة التي عُنَى بها الدرامي في دراماه، بغية الوصول إلى المزاج الرومانتيكي (الرومانسية) بين الشخصيات، وإحياء (جو) عذب رقيق شفاف.

في المشهد الثامن الذي يُمثل نهاية الفصل الأول من المسرحية نجد الثلاثي (إليومفي، ماريشكا، سالامفي) يغنون قائلين :

ليذهب العم إلى الجحيم
ولنذهب نحن إلى بعيد
نعرف أنه سيبحث عنا كثيرا
فلن يهـدأ له بال
نطق لسانه بالبداءات
لكننا سوف نُعرفه من هو
لنذهب نحن إلى بعيد

لُنُسْرِعْ، لُنُسْرِعْ لُنُسْرِعْ.

ومن هذا يتضح أن الشخصيات الثلاث حين تنطلق حناجرهم - وفي نفس واحد - مُرددة معاني الأغنية ومواقفها ، فإن ذلك يعنى اتحاداً في العاطفة ، واستعطافاً للجماهير المشاهدة أن يقفوا إلى جانبهم، أو إلى جانب أنفسهم - كإشارة تعليمية في الدراما - للخروج من العثرة أو العثرات، وما هو إشراك وجداني، ومن ثم يحدث التعاطف والتأثير.

وفى موقع آخر من الفصل الثانى، نجد الفتى الجرسون چيورى عاشق الفتاة أرجى يُغنى لها المقطع التالى :

يا لـشـقائـي .. لأنـني فقـير

وترد عليه الفتاة أرجى قائلة :

أحمد بن علي

والمراسيم. إن التضحيات الكبيرة التي ترتبط بها معانى الأغنيات، ومن خلفها الموسيقى لتجد صدى فى نفس المشاهد المسرحى. وهى تؤكد مع ذلك فى النهاية كل لحظة من لحظات الإصرار والمعاناة، بغية إبراز العاطفيات ، ويهدف الإعلاء من مشاعر الحب والبطولة والقيم الإنسانية الحياتية بين الناس ، وهى الأهداف الكبرى لحركة الرومانتيكية.

ونعثر على أغنية ثانية فى الفصل الثانى نفسه من المسرحية تمثل مكانها فى المشهد السابع منه، يُغنيها الممثلان المتجولان ليليومفى وسالامفى. تقول الأغنية:

لأنى لست كالأخـرين
فاكلتى المفضلة هى المتبلة بالثوم
إننى سـأكل وأشرب هنا
فى هذه الحانة الصغيرة
إننى سـأكل وأشرب هنا
فى حانة الحبيبمـل الوديع
هـيـه .. هـيـه

تُعبّر الأغنية عن الحب والصداقة المتبادلين بين الزميلين الصديقين ليليومفى وسالامفى من خلال الكفاح الفنى وزمالة المهنة، وتحمل المشاق والصبر فى سبيل كفاحهما فى الحياة وحُبهما لمهنة المسرح، وذكريات الليالى الطوال والأسفار وخشبات المسرح الكثيرة بكل ذكرياتها وآلامها.

وكلها إشارات مهمة تتطلب تكويناً خاصاً .. حساساً وشفافاً وذا فعالية عالية فى شخصية كل منهما . هذا الحب الكبير ، وهذا التعاطف الأخوى والبنوى - والذي يمكن أن يكون مكانه الأب أو الأم - نراه رؤية العين بين الصديق وصديقه . وهو أيضاً من المشاعر السامية التى يُحملها المؤلف الدرامى قلب الفنان المسرحى القادر على مواصلة كفاحه الحياتى فى كل مكان .

وفى المشهد الحادى عشر من الفصل الثانى نفسه نجد أغنية أخرى يُردها أدولف خطيب أرجى الثرى حينما يصل من ناحية (بشت) PEST لخطبتها . والأغنية - مع ما تجره من سوء فهم ومتناقضات بالنسبة إلى القيمة الدرامية للمسرحية - تضيف شاعرية أخرى من جديد، وتُعبّر عن حب يكمن فى نفس أحد أبطال المسرحية .

يقول الخطيب فى أغنيته :

لقد حَضرتُ إلى هنا على حصان
ومن قبلها ارتعشت من القطار السريع
وعَبَّرتُ الشُّددائد
والآن أخاف أن أفقد الصفاء
مَعَبودتى لا تعرفنى
ولا ترد تحييتى
يجب علىَّ أن أساعدها

حتى ألبس لباس عُرسى الأنيق
مما أرق مزاجى فى الملبس
كمما لو كنت بالحلة العسكرية
أتركونى ألبس ملابس السهرة الأنيقة
أوه معذرة ، وكذلك قُفاز اليد

ثم يتكرر فى الفصل نفسه لقاء يشابه لقاء نهاية الفصل الأول
عندما يلتقى الحبيبان ماريشكا وليليومفى ويتعرف كل منهما إلى الآخر ،
بعد أن ادّعى ليليومفى أنه جرسون الحانة. تقول كلمات الأغنية:

سعيدة هذه اللحظة
التي رأينا فيها بعضنا
وسعيدة أيضاً هذه الساعة
التي أفكر فيها فيك
إننى إذا عشتُ معك
فسنكون سعداء حتى الموت

وواضح من المعانى الغزيرة للأغنية، أن كلا منهما يعتبر الآخر
شريكاً لحياته. فهما يُمجدان الساعة التي تقابلا فيها، واللحظة التي
جمعتهما معا بعد طول غياب وسهر وجدان. ويغلف الجو الرومانتيكى

هذا اللقاء بالصدق وأمل الحياة. ويُضيف الحبيبان عهداً يُرددانه. عهداً على الود، والتوافق والتضحية. وهو كذلك عهد على مواجهة المشكلات التي كانت عادة ما تعترض كل حبيبين، حتى يصلا في النهاية إلى ما يطمحان إليه من راحة وسعادة واطمئنان.

شخصيات صغيرة في مناطق التمركز

تعج الدراما بأنواع كثيرة من الشخصيات الصغيرة والبسيطة، غير عالية المقام أو المرتبة، والتي تلعب أدواراً مهمة. والبطل الرومانتيكي ليليومفي أكبر مثال على ما نقول. وتقف إلى جانبه في هذا المضمار شخصيتا سالامفي وچيوري. يعتمد سيجليجاتي أدا أن يجعل من تصرفات هذه الشخصيات الصغيرة مقاماً في مجتمعهما، نقاط التحول في دراماه، بل هو يعهد إليهم بأهم المشكلات التي تبرز على طول زمن المسرحية وأعوصها، وفوق هذا وذاك يُحملهم تبعات لها شأنها في تطور المسرحية. ومعنى ذلك أن ظهور تلك الشخصيات بوضعها ووضعياتها التي ارتآها لها مؤلفها يجعل منها شخصيات ذات أهمية استراتيجية في صلب البناء الدرامي للنص المسرحي، وهو ما يخلق نوعاً ما من الغرابة بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في دولة المجر آنذاك؛ لأن مثل هذه الشخصيات المسرحية لم تكن قد حصلت بعد على حقوقها السياسية أو الاجتماعية في الحياة البشرية التي كانت تحياها، وكان تمثيلها على المسرح إيذاناً بذلك. لقد

كان التعارض واضحاً في المجتمع المجري بين النبلاء والأمراء والملوك الذين كانوا أهم الشخصيات في المسرحيات السابقة على عصر الرومانتيكية ، فهي وحدها التي كانت تصعد على المسرح في دراما تاريخية وتسجيلية. أما شخصيات سيجليجاتي أدا الشعبية، فلم يكن لها من هذا (الشرف!) إلا القليل والنادر. بل لعل هذه الشخصيات البسيطة اجتماعياً، كانت تأتي على المسرح بأفعال وأحداث غريبة على مجتمع عاصر الملوك وعاش بين سيرة الأمراء والنبلاء ، مجتمع لم يفكر في الانتفاضة إلا بعد أن لحقت ثورة ١٨٤٨ م بلاده المجرية نقلاً من بلدان أوروبية أخرى.

تذكر إحدى شخصيات المسرحية "الزواج يأتي عادة عندما يكون هناك حب حقيقي". وأليست هذه حكمة من حكم الزمن ؟ إن إقبال شخصيات سيجليجاتي أدا في دراماه على الزواج، وعلى محاولة الكفاح من أجل ابنة صاحب الحانة الثرى، وإصرار الحبيب جيورى، وهو فقير الحال، وتنازل الشابة أرجى. كل هذه الانعطافات الكبرى في الدراما لتشير إلى نفثات التجديد الثورى والإصلاح الاجتماعى، أو بمعنى آخر ، تعديل المفهوم الفكرى عند الإنسان، نسبة إلى قضايا عصره السياسية والاجتماعية والصناعية الصماء ، ومن زاوية أخرى.

إن الهواية شىء عنيد، يظل يعبث بصدر صاحبه الهاوى حتى يُحقّق ، بل إن الهاوى ليطلب التحقيق عادة ، وعلى أعلى المستويات. وهواية التمثيل التي عشقها المؤلف سيجليجاتي أدا منذ الصغر، قد

برزت ضمن ما برزت من أحداث فى المسرحية. فالمؤلف ينقل لنا صورة حقيقية بشقائها وبؤسها عن مجتمع الممثلين والفنانين المتجولين من أجل لقمة العيش إن لم تكن كسرتُها. وكان المؤلف أميناً فى نقله الحالة السيئة التى يعيش عليها ممثلو عصره ، وبخاصة المتجولون منهم الذين كانوا يقتاتون رزقهم يوماً بيوم. ونحن لا نعرف هل تعرض سيجليجاتى أدا نفسه لمثل هذا الشقاء وتلك الظروف السيئة أو لا ؟ لقد كانت أسرته من الأسر الثرية ، إذ من المحتمل أن يكون واحد من الأسرة قد أمدّه بالمال سرّاً بعد غضبة أبيه عليه.

إن إحدى شخصيات مسرحيته تقول : "أستطيع أن أمثل شيلر وشيكسبير". وهذه الرغبة التى تبوح بها الشخصية المسرحية، ما هى فى الحقيقة إلا رغبة المؤلف الممثل سيجليجاتى أدا نفسه وهوايته . إنها أحلام الممثلين جميعهم وآمالهم .

إن موسوعة سيجليجاتى أدا واسعة مبسطة ، تتجلى فيها عبارات شخصية سالامفى حين يقول : "إن الحب والفلفل شقيقان لا يفترقان" . والجمع هنا بين حرارة الحب اللاذع الحامى وحرارة الفلفل تشبيه لفظى رصين. فما دامت هناك قوة داخلية كامنة فى النفس البشرية، فهناك حرارة وطاقّة حرارية. وما دام هناك فلفل لاذع، فإن شقيقه الحب اللاذع سوف يوجد هو أيضاً، أو يكون قد سبقه إلى قلب الحبيبة. تمتلئ مسرحيات سيجليجاتى أدا بكثير من الألفاظ الحامية والتعبيرات الساخنة والملتبهة.

البطل الرومانتيكى ومغامرات البطولة

يميل البطل الرومانتيكى عادة إلى البطولة، وإلى إظهار مغامراته، وإلى استعراض (عضلاته) كما نقول، سواء أكانت قوى العضلات هذه قوى جسمانية (فيزيكية) أم معنوية أم ثقافية أم استكشافية. والتاريخ المسرحى ملئ بأمثال هؤلاء الأبطال الرومانتيكيين الذين خطفوا الأميرات من قصورهن وهربوا بهن على ظهور الجياد، وغيرهم من سارقى الزوجات العفيفات نزولاً على رغبة الحب.

والأبطال الرومانتيكيون - مثل ليليومفى وهرنانى وغيرهما - يرغبون دائماً فى بدء المغامرة ومعرفة أغوارها وأسرارها غير المرئية. وهم يستشعرون منتهى اللذة الكبرى فى القيام بالمغامرات أياً كان نوعها. لا تهتم النتيجة التى يصلون إليها، بل لعلمهم لا يفكرون أبداً فى نتائج. وقد تكون المغامرة خاسرة، وهى فى الأغلب تكون كذلك، لكن المهم لديهم هو عملية الحدث ACTION نفسه، وفى أثناء قيام البطل الرومانتيكى بحدثه، فإنه يشعر بسعادة المغامرة ولذتها فى حينه، وبانتصارات نفسه على كل شئ. إنه يؤكد ذاته بين نفسه وأمام نفسه من ناحية، وأمام الآخرين من ناحية أخرى.

لا يرضى البطل الرومانتيكى عن حدثه المغامر بديلاً. وهو يعد لمغامرته أو فعلته كل ما تحتاج إليه من جهد وحب وتفانى وعرق ومال وحصافة وذكاء وتفئق ذهن وخيال. ولا يبخل على التجربة بغالٍ

أو رخيص، فهو إنما يريد - وفى إصرار - استكشاف العالم من حوله عن طريق رحلة فى كل مرة. وهو ينساق - بلا وعى أو حذر - وراء تصرفاته فى المغامرة إلى أبعد حد ممكن .. إلى حد الخيال. وهو لذلك - والحالة هذه - لا يقبل التراجع أبداً. بل يظل مستمراً فى طريق مغامرته حتى النهاية ، حتى إذا وصل إليها فالنتيجة عنده سيان.

التباين إلى أقصى درجة

يُمثل (التباين) أحد أهم الأركان التى يجب توافرها فى الكوميديا، هذا التباين الذى يُعطى الفرصة للحدث تلو الحدث للظهور والوضوح أمام المُشاهد فى المسرح. ويبدأ التباين فى المسرحية من بدء الكتابة، ثم يتطور عبر المشاهد والفصول فى ضبط شديد لتقنياته. وهو يؤدي بطبيعة الحال إلى ما يُسمى بـ (رد الفعل) REACTION. وفى مسرحية (ليليومفى) نجد الممثل ليليومفى يتخذ هيئة نبيل فى الفصل الأول وفور بداية المسرحية، وما هو فى الحقيقة إلا ممثل متجول لا يجد قوت يومه أو ما يسد رمقه. إن جرأة الشخصية ومحاولاتها الدخول فى إطار شخصية أخرى تُؤلّد - وفى الحال - كثيراً من التباينات والمتناقضات الجديدة فى المسرحية، ويظل الجمهور كاشفاً للعبة التمثيل وانتحال الممثل، فى حين تظل بقية شخصيات المسرحية لا تعرف من الحقيقة شيئاً.

إن ليليومفى (النبيل الزائف) سرعان ما يتحول ليمثل دور الخطيب (سوارتز) مساعدة للجرسون جيورى. وهذا التحول ما هو فى الواقع إلا التباين نفسه .. تباين مرئى ومسموع وواضح، ومناقض أيضاً للشخصية بزيها وتصرفاتها وحركاتها وتنقلاتها. ويتصاعد هذا التباين فى المسرحية عندما يصر ليليومفى على شخصية سوارتز، حتى بعد وصول سوارتز الحقيقى إلى مكان الأحداث.

وتحوى الدراما خطوطا فرعية أخرى، وهى مواقف مكتسبة من حياة المؤلف الدرامى سيجليجاتى أدا، وهو يعكس فى هذه الخطوط الفرعية خبراته فى الفن المسرحى، وهو الذى ذاق مرارة عيش أسرته المناهضة لفن التمثيل.

تقول شخصية ماريشكا : "من الأفضل أن أصبح ممثلة على أن أرحل". ويذكر ليليومفى فى المشهد التاسع من الفصل الثالث : "إننى لن أكون رئيسا للوزارة ، أو عالم كف ، أو فيلسوفاً أو باحثاً. لن أكون غير ما أنا عليه .. مسرحى فقط". وفى هذا احترام شديد للمهنة، واعتداد بها ، وتقدير لها بين المهن الأخرى، وهو الأمر الذى قضينا فيه العمر لإثباته وتحقيقه.

لیلیومضی

الشخصيات

سيلفاني	أستاذ (بروفيسور)
كاميلا	مُدرّسة
ماريشكا	طالبتها (فتاة يتيمة)
ليليومفي	ممثلان متجولان
سالاتمفي	
سوارتز	صاحب لوكاندة في بشت PEST
أدولف	ابن سوارتز
أرجي	ابنة كانيوي
چيودي	جرسون
خادم	
إحدى الجارات	

أوراتش

شرطی ۱

شرطی ۲

صاحب فندق فی تلاجد

کانیسوی

- تجری الأحداث فی عام ۱۸۳۰ م

- مکان أحداث الفصل الأول : کولوچٹار

- مکان أحداث الفصلین الثانی والثالث : تلاجد

الفصل الأول

المنظر :

منزل كاميللا فى كولوچقار. المنزل يتكون من حجرتين. الحجرة الأولى تسكنها كاميللا، والحجرة الثانية يسكنها ليليومفى. فى مؤخرة كل حجرة شبك فى المؤخرة. أبواب جانبية تؤدى إلى المدخل. الجدار الذى يفصل بين الحجرتين على خشبة المسرح بابه مغلق. فى حجرة كاميللا بجانب الشباك هناك مائدة صغيرة لخياطة الملابس، بيانو بالحجرة.

(المشهد الأول)

سيلفائى - كاميللا (وهما يحضران من الجانب)

كاميللا : أخيرا من منظر إلى آخر أستطيع أن أحترم السيد البروفيسور. أتعشم أن تنزل فى ضيافتنا.

سيلفائى : (وهو ينظر إلى لمبة الحجرة ذات الغطاء البالى القديم) لقد نزلت بالفعل.

كاميللا : ولكن .. ماذا أرى ؟

سيلقائي : (يغنى) لقد ماتت زوجتى SATIS TARDE QUIDEM

ساتيس تيرد كويدم .. مع أن الأمر متأخر بما فيه الكفاية ،

وأملى هناك. لقد ماتت زوجتى DEBUISSET PRIDEM

ديبوسيت بريدَم. وكان ينبغي أن يكون ذلك منذ أمد بعيد .

كاميللا : هل نسي البروفيسور أنني امرأة ضعيفة ؟ ضعيفة في اللاتينية.

سيلقائي : إذن ، أقف على قدمي. (شارحاً لها) ساتيس صفة

بمعنى كفاية، تيرد لتحديد الزمن بمعنى متأخر. كويدم

أداة وصلٍ عكسية، بمعنى لو أن ولو كان. فساتيس تيرد

كويدم تساوى إذن (يغنى)

لقد ماتت زوجتى ، لكنها تأخرت في ذلك كثيراً. (تغنى

معه كاميللا البيتين الأخيرين مثل تلميذة أمام أستاذها).

كاميللا : تقبلْ خالص عزائي. و ... ديبوسيت بريدَم ؟

سيلقائي : كان بوسعك أن تفعلها قبلا .

كاميللا : أنا ؟

سيلقائي : هي .

كاميللا : آه .. طيب، ومتى فعلت ذلك ؟

سيلقائي : منذ أسبوعين فقط .

كاميللا : لذلك ، لا يجب أن يُخفى أحداً عن الآخر شيئاً بعد الآن.

سيلقائي : لا يجب. فليس هناك شيء بعد الآن .

- كاميلا : وبعد، ألن تتزوج من جديد ؟
- سيلفاني : يا للهول. أتزوج ؟ لا قدر الله. لقد انتهيت من مدرسة الزواج، وسأحتفظ بأيام السعادة إلى الأبد. حضرت من أجل ماريشكا. أعتقد أنها كبرت كثيراً خلال ثمانى سنوات لم أرها فيها. أين هى ؟ أرجو أن تستدعيها .
- كاميلا : ماريشكا فى البروفة الآن .
- سيلفاني : أية بروفة ؟
- كاميلا : بروفة "طاغية البدو" .
- سيلفاني : ومن هذا الطاغية ؟
- كاميلا : إنها مسرحية ، الدراما التى يمثلونها.
- سيلفاني : من الذين يمثلونها ؟
- كاميلا : ماريشكا أيضاً .
- سيلفاني : ماريشكا أصبحت ممثلة ؟
- DII IMMORTALES دى إمورتاليس .
- كاميلا : هاوية فقط. فالمسرحية هادفة . وماريشكا تمثل دور كاتالين.
- سيلفاني : لا فائدة من كل ذلك . ماريشكا ستذهب معى .
- كاميلا : (بأهمية بالغة) سوف يُعطّلها شيء واحد. أعتقد أن دورها بالمسرحية أحسن بالطبع.
- والآن سيدى البروفيسور ها نحن قد وصلنا إلى النقطة التى يجب علىّ فيها أن أفترق عن تلميذتى.

- سيلقائي : وحضرتك ؟ ألن تأتي معنا ؟
- كاميللا : هناك أمور تربطني بـكلوچقار . وهناك قيود تربطنا بالسعادة مع هذا المكان.
- سيلقائي : معذرة، لست أفهم .
- كاميللا : يا عزيزي . لا يستطيع قلبي أن يُصرِّح بأكثر من هذا .
- سيلقائي : (مطرقاً) هيه .. هيه !
- كاميللا : (وهي تُخفض عينها في يأس وقنوط) قد أتزوج .
- سيلقائي : ماذا؟ السيدة....؟ (يلبس نظارته ويُمعن في النظر إلى كاميللا)..... هذا مستحيل .
- كاميللا : سيدى البروفيسور .
- سيلقائي : ومن هذا المحظوظ ؟
- كاميللا : شاب جميل ... يكبرني بعدة سنوات قليلة على الأكثر.
- سيلقائي : (يخلع نظارته من جديد) أو بمعنى أصح في مثل عمري.
- كاميللا : سيدى البروفيسور. إنه في الثالثة والعشرين. حقيقة أنه كانت له زوجة قبل ذلك. ولكنه رجل هادئ ... رصين .
- سيلقائي : (على حدة) مسكين صاحب الثلاثة والعشرين ربيعاً .
- كاميللا : لكن الموقف الآن سيدى البروفيسور ... بعد أن اضطررتني الظروف إلى الانفصال عن صديقتي الحبيبة ماريشكا .
- لا بد لي أن أعرف ماذا سيكون مصيرها ؟ حقيقة أنكم دفعتم كل نفقاتها خلال ثمانى سنوات كل هذا جميل ،

ولكنه مريب .

سيلقائى : سيدتى ؟

كاميلا : نعم مريب . فمن يدري ؟ ربما كان تبنيها خدعة ؟ على العموم يا سيدى، لا بد لى أن أعرف صلتك الحقيقية باليتيمة ؟

سيلقائى : ماريشكا .. كانت ابنتى بالتبنى .

كاميلا : ولماذا تبنيها فى السر ؟ لماذا أخفيت عن زوجتك سر هذه اليتيمة ؟ لا بد لى أن أعرف كل شىء . فضميرى يرغب فى معرفة الحقيقة .

سيلقائى : أرجو أن تعرفى أن والد الفتاة قد وثق بوصايتى الحقيقية .

كاميلا : لا بد من إثبات ما تقول .

سيلقائى : حسنٌ .. فأنا على كل حال أرمل . الآن سوف تعرفين كل شىء ... منذ أيام الطفولة كان باركوئى والد ماريشكا صديقاً لى . وعندما تسلمت مرتبة الأستاذية كان على أن أرحل عن مدينة قارود . كانت والدة ماريشكا فى ذلك الوقت قد فارقت الحياة . وكان صديقى باركوئى يستعد للزواج بعد أن وقع فى الحب . كان صيده الجديد حبيبته أميرينسيا . وكان باركوئى قليل الاحتراس . قدمنى إلى فتاته أميرينسيا ، والذى يمكن أن تتوقعيه قد حدث فعلا . رأتنى أميرينسيا . وأنا رأيتُ أميرينسيا ، وحصل المراد .

أحسبنا أن كلا منا وُلد للآخر.

كاميلا : (تتنظر بنظارة صغيرة ذات يد، فى ريبة وشك) هل أحبتك ؟
هذا مستحيل.

سيلفائى : سيدتى. وقتها لم أكن قبيحاً. كان شعرى لا يزال ذهبياً.

كاميلا : وكيف أصبح أسود هكذا ؟

سيلفائى : لأن أميرينسيا أقنعتنى بأن الباروكة السوداء مناسبة
أكثر لوجهى .

كاميلا : وماذا حدث إذن لباركوئى ؟

سيلفائى : أوه ! ترك صديقى الطيب القلب فتاته أميرينسيا لأتزوجها
أنا. أوه ! كان يجب أن أكون أنا الطيب القلب. عندما
تزوجتها بكى صديقى، فى حين فرحتُ أنا، لكن لم يُفت
قليل وقت حتى بكيتُ، وظل هو يضحك كثيراً بعد أن تفجرَ
الضحك منه. قبل الزواج كانت أميرينسيا ملاكاً طاهراً.
وبعد الزواج أصبحت أميرينسيا الهياج بعينه. حاولت
برفق أن أغيرها. لكنها أصرت على أن تبقى المنتصرة
دائماً، والمرأة الحاكمة أيضاً. وصبت على رأسى كل
نزواتها. أنا يا تلميذتى، لم أكن سوى شىء سيئ ...
سوكوندو. فى البداية كنتُ أخاف عليها كثيراً، أغير ،
لأنها كانت جميلة. كان هذا قاسياً جداً. وبعد وقت قصير
هاجم مرض الجدرى الحاد وجهها. حينئذ أصبحتُ هى

التي تخاف على. كان ذلك شيئاً صعباً. قبل ذلك بفترة ذكرتُ مرة كلمة الطلاق. سقطت أنا صريع الفكر. بعد ذلك حينما ذكرتُ لها هذه الكلمة ، عادت لا تريد أن تسمع شيئاً.

كاميلا : كنت صديقاً خائناً، ويجب التكفير عن خطيئتك .
سيلقائي : لا يزال ضميري يؤنبني حتى هذه اللحظة. خاصة أنني تعهدت لصديقي وهو على فراش الموت، ألا أترك ماريشكا، وأن أحرص بصدق وشرف وأمانة على ميراثها. أخذتُ الطفلة اليتيمة المسكينة إلى بيتي. ولكن يا للقدر. لقد قالت أميرينسيا، إما أن أخرج من البيت وإما أن تخرج هذه الفتاة. ومن أجلها، وحتى أستطيع أنا البقاء بالبيت، فقد اقتضى الأمر أن أربي ماريشكا في السر. كنت أقتصد في نفقاتي وأخفي لها الهدايا حتى أستطيع أن أربيها. ولكني الآن أرمل. وأريد السعادة لماريشكا، أريد أن أزوجه.

كاميلا : لمن ؟
سيلقائي : لابن أخي الذي ينتظره مستقبل كبير، وحتى يتعرف كل منهما إلى الآخر جيداً، يجب أن يتحدا في واحد.
كاميلا : وإذا لم يُحب أحدهما الآخر ؟
سيلقائي : لا ينبغي أن يحب كل منهما الآخر. فحيث لا يوجد حب،

فهو يأتى بعد الزواج، عندما يتبخر حب ما قبل الزواج.
أنا نفسى أكبر دليل على ذلك. والآن علىّ أنا أذهب لزيارة
صديقى البروفيسور كانداراس. وأرجو أن تُعدى ماريشكا
للسفر .

كاميلا : (يخرج من الباب الفاصل بين الحجرتين).
من فضلك! لن تستطيع المرور من هذا الباب، فقد أُجرتُ
هذه الحجرة .

سيلفائى : أُجرتها ؟ لمن ؟

كاميلا : لـ أحد الممثلين .

سيلفائى : هيه ! أرجو أن يكون من بين الذين يمثلون أدوار الأب ؟

كاميلا : كلا. إنه ممثل لأدوار الغرام والهيام. ألم تسمع عن شهرة
ليليومفى ؟ إنه عبقرى . لم يحترف التمثيل إلا منذ نصف
سنة تقريبا. لكنه الآن يبز زملاءه جميعاً .

سيلفائى : أرجو أن يظل هذا الباب مغلقاً. خاصة لهذا الليليومفى .

كاميلا : لا تنزعج. فليليومفى يُحب فتاة أخرى (تجلس إلى البيانو
وتعزف) .

سيلفائى : من هى هذه الفتاة الأخرى يا ترى ؟

كاميلا : (بخجل وحياء) هذه الفتاة الأخرى هى ...

أنا (تعود فتعزف على البيانو).

سيلفائى : مسكين يا ليليوم. ستحصل على أميرينسيا جديدة. إلى
اللقاء (يخرج)

كاميللا : (متابعة العزف على البيانو)

أيتها السماء الكبيرة .. أنا أسترحك
إذا ما قابلت مرة أخرى هذا العذاب الكبير
فرائحة الحب تنتشر على جسدي
وستبقى تضحيات أخرى لحبيبي
تعرفين أيتها السماء أنني بريئة
ولا تزال الدموع تلمع في عيني
أقرب لي من أجل النار
التي أقصت عني كل السعادة
(بعد أن تنتهي من الغناء يقع نظرها على شمسية
سيلقائي القديمة القبيحة الشكل التي تركها بالحجرة)
يا لله ! سيدي البروفيسور، المظلة (تخرج حاملة المظلة).

(المشهد الثانى)

فى حجرة ليلومفى

ليليومفى - سالامفى

سالامفى : (الذى يظهر فى نافذة الحجرة وهو يقذف ليليومفى النائم بقبعته).

ليليومفى : (مستيقظاً ويرى سالامفى)

يا نفسى المشتعلة ... يا دافعتى إلى الكواليس

أنت يا خيالى .. يا دافعتى

أين الأجرة ؟

أنت أيها الحصان الذى أنتظره

بلسان طويل. أخيراً أمسك بك

سالامفى : (يتقدم نحو الباب)

لا يوجد . يا لرأسينا الحزينين

لن نستطيع الاقتراض بعد اليوم

لا مستقبل لنا

لا أحد غير الشيطان يدري ، ممّ سنعيش ؟

آه ! ممّ سنعيش ؟

ليليومفى : ممّ ؟

سالامفى : أجل . انتهى كل شىء .

ليليومفى : علينا أن نطبل . اليوم هو العرض الأخير. عرض الختام.

الفرصة الأخيرة للجماهير كي ترانى. عسى أن يملأ
خزينة الشباك !

سالامفى : ولكن المسرحية ستُقدم الليلة أول مرة .
ليليومفى : ستُقدم الليلة أول مرة؟ أه تذكرت. كان أمس حفل القروية
الراقص. كان هناك كثير من الرجال والنساء .

سالامفى : أيلزم لهؤلاء مسرح مجرى ؟
ليليومفى : لكن الصالة أمس كانت مكتظة بالجماهير .

سالامفى : نعم مكتظة . لكن بمن ؟ كان هناك اليوراتيون، وهم لا
يدفعون لأنهم كانوا الشعب المنتظر. وكان هناك
اللاهوتيون، وهؤلاء أيضاً لا يدفعون، لأنهم كانوا حُرَّاساً
فى موت رولاً. ثم جماعة ذوى اللمبات القديمة. وهؤلاء
كذلك لا يدفعون لأنهم هم الذين يُجلسون الجمهور على
الكراسى . وكان هناك الجزار دوبروشتش مع صبياته
الخمسة وبناته الست. وهو أيضاً لم يدفع لأن علينا له
فاتورة اللحم. وكان هناك أيضاً الخباز العجوز ماير .

ليليومفى : الخباز ؟ وطبعاً بعد كل من ذكرتهم، فلا يجب عليه هو
أيضاً أن يدفع. أرجو ألا تستمر . (صمت) لكن .. ماذا
نصنع ؟ (يتجه إلى الباب الفاصل بين الحجرتين) ولكن ..
يجب أن نبقى هنا .

سالامفى : كيف نبقى، وقد أعطى المدير أوامره ؟ (يُصَفِّر له ويشير
للتقدم نحو الحجرة).

ليليومفى : أنذهب إلى هناك ؟
 سالامفى : حسنٌ ، لنذهب .
 ليليومفى : وماريشكا ؟
 سالامفى : الأوامر هي الأوامر .
 ليليومفى : مسكين أيها الكوميديان .
 ماذا نستطيع أن نفعل غير ذلك ؟
 سالامفى : فعندما ينفذ الاقتراض
 فعليك أن تُسرّع بشد الرحيل .
 ليليومفى : السيدات والسادة
 يدفعون مع التصفيق .
 سالامفى ويليومفى : (معاً) مسكين أيها الكوميديان
 ستموت جوعاً .
 سالامفى : فلستاف السمين .
 الآن تُصلصل عظامه
 وهكذا يتضور داريوس جوعاً
 وبعدها يصفر ويخضر .
 ليليومفى : إن روميو الباهر
 لا يستطيع الوقوف على قدميه
 وعطيل وديع هو أيضاً .
 كما لو كان حملاً

سالاامفى

وليليومفى : (معاً) آه .. آه .. آه

مسكين أيها الكوميديان

ماذا تستطيع أن تفعل غير ذلك ؟

فعندما ينفذ الاقتراض

فعليك أن تُسرّع بشد الرحيل

الإكسسوار .. والملابس

تربطهم فى حزمة للمنقولات

ونفنى مرة أخرى

ونخرج إلى اليسار .

سالاامفى : أوه ! لنقف . أعتقد أننا لا يجب أن نُسرّع هكذا . فهذا

المساء سوف نُقدم أحد عروضنا . سنمثل هذا المساء .

ليليومفى : (فى سعادة) سنمثل هذا المساء .

(يحتضن كل منهما الآخر).

سالاامفى : (بعد أن ينتهى من عناق ليليومفى) آه .. لقد تذكرت .

وصل إليك خطابان .

ليليومفى : (يفتح الخطابين فى سرعة ولهفة) عسى أن يكون بهما

بعض النقود . (يتأمل فى الخطابين، يتألم ثم يتابع

القراءة). السيد المحترم ليليومفى . لقد كنتُ مجنوناً بك

منذ فترة طويلة . لم تُرسل إلىَّ حتى الآن السبعة عشر

فورنتا ولا التسعة عشر فليرا (بنسًا). أنا الآن لست فى حاجة إليها فلا تُرسلها. لا تخش شيئًا فأنا طوع أمرك دائمًا (يطبق الخطاب بشيء من الاطمئنان، فى حين يأخذه سالامفى ليتابع القراءة).

سالامفى : الآن وبعد هذه الأخبار. لا يجب أن ترسلها إلى مدينة إجير EGER
ليليومفى : ماذا ؟ (يخطف الخطاب من بين يدى سالامفى ويتابع القراءة). لأننى الآن فى الطريق إلى كولوچقار. أنا عاتب عليك .. الجرسون چيورى مسكين چيورى. (يُكلم نفسه) ولكن ماذا أصنع لك ؟ (يتنهد ثم ينظر إلى الخطاب الثانى) هذا من صديقى جاچى، أرسله من بشت PEST (يفض الخطاب). زميلى العزيز چولا. أرسل إليك خطاب أخيك. لا أحد هنا يعرف أين تتجول الآن ؟ حاول أصحاب الديون التى عليك منع التداول. ولكن كما ترى فقد وصل خطاب أخيك فى الوقت المناسب. أرجو أن تطمئن. فلا داعى للخوف الآن. وتستطيع أن تضحى بكل شيء وبشجاعة من أجل تاليا. أوه ... إنه يتحدث عن النقود. فلنفتح إذن خطاب العم. (يقرأ بطريقة سيلفائى) ابن أخى الصغير. بكل الأسف والحزن علمت من خطابك أنك على الحديدة ، وأنتك أوقعت بنفسك فى خطر الاقتراض. ستتعلم الدرس حينما تعود إلى المنزل. كتبتُ إلى التاجر

كيفاشدى ليسدد كل ديونك. ضع نفسك فى أول قطار فى الحال، وعدْ إلى البيت. أعددتُ لك شريكة حياتك، التى يجب عليك أن تتزوجها، وإلا فسوف تُحرم من الميراث. وإذا لم تصل فسأتزوجها منعاً للفضيحة. ما هذا ؟ هنا ارتعشت يده، بصعوبة استطاع تكلمة الخطاب. ولكن .. أميرينسيا ؟ ... لأن أميرينسيا ماتت. حسنُ أيها القافه الظالم الذى أنا عمه سيلقائى، دكتور فى القانون. وفى كل من الفلسفة والآداب الحرة.

أوه ! لا يصح أن يكون لى عم على شاكلته. كفى جلوسى عشر سنوات فى بيته بلا حراك. اسمع . لن أقبل حياتك بعد الآن ، حتى ، لو أصبحت ملكاً، نبيلاً، شاعراً مقداماً
سالامفى : ما كل هذا الشعر ؟ ليس معنا بنسأ واحداً، ولا حتى مليماً.

ليليومفى : لتحيا الحرية إلى الأبد .

سالامفى : طيب. والجوع ؟

ليليومفى : يأتى الزواج عادة عندما يكون هناك حب حقيقى . وأنا الآن فى حالة حب. نفسى تحدثنى أن أهرب بها.

سالامفى : لكن إذا جاء ولد للمعجوز بعد ذلك. فعلى الله العوض فى الميراث.

ليليومفى : إذا استطعتُ الحصول على الميراث، فإننى أستطيع أن

أقيم حياة سعيدة. ثلاث عربات نقل، وستة أحصنة ،
وثلاثون بدلة. ساعتها أستطيع أن أمثل شيلر وشيكسبير
من كولوچقار إلى فاهيرقار. ومن توماش قار إلى
كابوشقار. أه يا صديقي.

سالامفى : (فجأة وفى صيغة تفاؤل) وإذا لم يُعطه الله ولدا ؟

ليليومفى : حقاً ! إذا كانت بنتاً ؟ أو إذا لم يعطه شيئاً.

سالامفى : وغالباً إذا لم تكن له زوجة على الإطلاق ؟

ليليومفى : يا ليت ذلك. لكن لماذا أعكر صفوى بهذا الموضوع

والسعادة بجانبى هنا ، لا يفرقنى عنها إلا هذا الباب

الفاصل بين حجرتينا؟ ولكن ... كيف يمكن الحصول على

مفتاح لهذا الباب ؟

سالامفى : أسرع بإحضار طفاشتين وأنا أجربهما .

ليليومفى : أسرع أنت. طر، وأنا الذى سأتولى التجريب.

(يخرج سالامفى)

ليليومفى : (مغنياً ومتجهاً نحو الباب الفاصل).

أوه يا فرحة قلبى .. لماذا تترددين ؟

لماذا ترحلين عن معبودك القديم ؟

ابقى فى هدوء .. ابقى فى سلام

يحضرون ويعودون فى يوم فرحك السعيد

ستتبدد أحزانك الكثيرة .. وتصفين للنعيم .

(المشهد الثالث)

فى حجرة كاميللا

كاميللا - ليليومفى

كاميللا : (التى تكون قد دخلت حجرتها فى أثناء الغناء) نعم أيها الجبان الخائن. ما زلت تُحب. بالتأكيد أنت تحب. دائماً كنت تنظر إلى من فوق خشبة المسرح .

ليليومفى : كيف أُعطى الدليل على حبى ؟ كثيراً ما كنت أنظر إليها من على الخشبة. لكنها كانت تُخفض عينيها! لأن أمها كانت تجلس بجوارها .

كاميللا : ألم تقترب منها قط ؟ ألم تتبعها ، عندما لا يلمحكما أحد ؟
(تقترب من الباب الفاصل)

ليليومفى : سأرى إذا كان الوقت مناسباً (يذهب إلى الباب الفاصل كل من حجرتي وينظر كل منهما من ثقب الباب) .

كاميللا : إنه فى البيت (تقفز إلى أعلى) .

ليليومفى : عيان ساحرتان. إنها هى . يا لسعادتي (يتنهد).

كاميللا : يتنهد . من أجل يتنهد (تنهد هى أيضاً).

ليليومفى : إنها تنهد مرة ثانية. أوه هذا الباب

كاميللا : سأحدث إليه بشيء من الادعاء. (تطرق على الباب) .

ليليومفى : إنها تطرق. هى التى تطرق. (يرد عليها بالطرق مرة

أخرى)

كاميلا : سيدى ليليومفى .
ليليومفى : (فى تراجع) صوتها . العيون مثل عيون ماريشكا . ولكن
اليدى ...
كاميلا : (تميل ناحيته) أخبرنى يا ... ماذا تمثلون الليلة ؟

(المشهد الرابع)

فى حجرة كاميلا

الشخصيات السابقة - تحضر ماريشكا
ليليومفى : (بغضب) الليلة ؟ سيكون عرض "ساحرات يوم السبت".
كاميلا : إذن سأشاهد العرض الليلة .
ماريشكا : أحقا سنذهب إلى المسرح يا عمتى ؟ يا لى من سعيدة.
كاميلا : (فجأة وقد اعتدلت لتتحدث فى صيغة رسمية) هل حضرت ؟
متى انتهيت من البروفة؟ أرجو أن تكونى قد تصرفت
بالحكمة مع هؤلاء الشبان ؟
ماريشكا : طبعاً ، فأنا أيضاً أحب ذلك . لا تتصورين يا عمتى مدى
سوء طريقة تمثيلهم . إنها سيئة جداً . ليس هناك غير
ليليومفى . هو الوحيد روميو الحقيقى .
ليليومفى : هذه هى ، إنها فى البيت . وصلت .
كاميلا : يا لتعاستك . كيف تذكرين هذه المسرحية المليئة بالجنس ؟
وأنت فتاة فاضلة؟ (تضربها على يدها) روميو وجولييت ؟
يا للعار .

- ماريشكا : عندما أصبح ممثلة، سأمثل دور جوليت.
- ليليومفى : حان الوقت لأن تتعهد الأنسة الصغيرة يد أقوى من يدي.
- ماريشكا : أريد أن أحدثك فى أمر مهم .
- ماريشكا : (تجلس بجوار النافذة) أنا مُنصتة يا عمتى .
- كاميلا : لماذا تجلسين هناك ؟
- ماريشكا : أفحص بعض الحياكات (تفحص أحد الأقمشة على ماكينة الخياطة).
- كاميلا : يجب أن تُنصتى إلى .
- ماريشكا : أنصت إليك من هنا . (على حدة) ليتنى أرى ما رأيته بالأمس.
- ليليومفى : ليتها تقترب أكثر من النافذة (يذهب هو أيضاً إلى نافذة حجرته وينظر منها).
- كاميلا : إذن، فانت تنصتين إلى جيداً ؟
- ماريشكا : بشدة يا عمتى (تلمح شيئاً فى النافذة) .
- ليليومفى : (يُحيى ماريشكا) يا ملاكى .
- ماريشكا : (تحاول تحيته، لكنها تُمسك عن ذلك حتى لا تهز رأسها بالتحية أمام كاميلا وتقول على حدة) يا لسحر نظراته!
- كاميلا : على من رميت التحية؟
- ماريشكا : على .. على مَنْ ؟
- كاميلا : (تهرع نحو النافذة وتقول على حدة) أَيْكون هو ؟ (تنظر

فى الشباك. لكن لىلىومفى ىنسحب من شباكه مدخلا رأسه إلى الحجرة).

لكن ، لىس هناك أحد .

مارىشكا : حىتُ صبى صانع الأقفال.

كامىلا : الأقفال ؟ لستُ قفلة. كم مرة قلت لك، هزة رأس واحدة تكفى لتحية مثل هؤلاء. لماذا كل هذه المبالغة فى التحية؟
(صمت) مارىشكا، الموضوع الذى وددت التحدث إليك فىه، هو ... أننا سنفترق .

مارىشكا : نفترق ؟

لىلىومفى : أعرف ذلك، سأحفظ دورى (يُخرج أحد أدواره ويبدأ فى القراءة).

كامىلا : مارىشكا. أنت يتيمة الأبوين. فقدتهما منذ الصغر . وإلهم ستتعرفين إلى صديق والدك الذى نشأك ورباك.

(يتوقف لىلىومفى عن القراءة وىستمع إلى الحديث).

لىلىومفى : (ىستأنف القراءة بصوت عال كانه ىستذكر درساً) أحبك.

وسوف أُحررك برغم عىون أرجوس التى تحرسك بها هذه الساحرة العجوز. سوف أُهرب بك. ولن ىستطىع أحد اللحاق بنا حىنئذ، حتى لو ركض على أسرع جواد. فأنت. أنت لى يا حبىبتى.

مارىشكا : (على حدة) المتسرّع. عمتى العزىزة. أخيراً سأعرف فاعل

الخير لحياتي الحرة، سوف أشكره على الجميل.

كاميلا : صمًا. لا يجب أن تُزعج السيد ليليومفى. فهو يراجع أحد أدواره الآن (على حدة لنفسها) يا لها من فكرة حسنة. أوه، إنه لعبقري .

ماريشكا : (على حدة) هكذا تعرف اللئيمة أفكارى .

ليليومفى : (يتابع استذكار الدور بصوت عال) أوه يا حبيبتي. لو تحبين كما أحب، فأعطني علامة تُهدينى سواء السبيل. أوه ، أأنتظر بدون أمل ؟ أتريدى قتلنى؟ الحقينى ، سوف ينتهى أمرى. إذن يحفظك الله إلى الأبد .. إلى الأبد يا حبيبتي.

كاميلا : (على حدة) يا للسماء ؟ أهو يحدثنى عن علامة ؟ أأرسل ماريشكا إلى الخارج ؟

ماريشكا : (لنفسه) أهو يحدثنى عن علامة ؟ ... أيمكن أن أعزف على البيانو قليلاً يا عمتى ؟

كاميلا : (تشير لها بلطف بالإيجاب، ماريشكا تتجه إلى البيانو وتبدأ العزف والغناء)

ماريشكا : دائما كانوا يلوموننى

لأننى ما زلت صغيرة على الحب

لكننى أستطيع أن أضحك منهم

والغمز الناعم اللطيف

سريعاً ما يؤدي إلى الغليان

فإن البنت الصغيرة

سرعان ما تمنح القبله .

ليليومفى : (الذى يكون فى أثناء الغناء قد كتب شيئاً على الباب

المغطى بأحد إعلانات المسرح)

انظرى يا وردتى من شباك

فالآن أنا ذاهب إلى بوابتك

ألقى على نظرة من نظراتك

فليس بوسعنا أن نتقابل .. بغير هذه الطريقة .

كاميلا : (على حدة) من شباك ؟ لماذا اختنق الجو واحتبس الهواء

هكذا؟ (تذهب ناحية النافذة) ما هذا ؟ لماذا لا ينظر الآن ؟

(تنصرف عن النافذة)

ماريشكا : (وحدها) بالطبع لا ينظر، لأننى أنا التى لا تنظر من

الشباك ... ولكن .. استمرى يا عمى العريزة فى

موضوعك، تقولين يجب أن نفترق ؟ (تعود لتجلس بجوار

النافذة).

كاميلا : أعتقد أننى قلت كل شىء (على حدة) أوه. كيف أستطيع

أن أتخلص منها الآن؟

(بصوت مرتفع) هيه ؟ هل أحضرت القطن ؟

ماريشكا : نعم فى الكوميديتو ..

ليليومفى : (يُبرز لها ورقة رَسَمَ عليها قلباً مشتعلًا، وكتب تحت القلب
"لو كنت تحبيننى، أجيبي بكلمة نعم") الآن يتقرر المصير
(يذهب ناحية النافذة).

كاميللا : لم تذلل الغيرة نفسى قط .

ليليومفى : (نحو الخارج) أوه .. تحياتنى يا صديقى. ألا تصعد ؟ لا ؟ ..
يا للخسارة .

ماريشكا : (تتظر من نافذة حجرتها)

ليليومفى : (يفتح لها الورقة ناشراً إياها) بحق الله أجيبي عن
سؤالى .

ماريشكا : (تهز رأسها بمعنى نعم، ثم تتنبه وتُمسك رأسها بسرعة).

ليليومفى : أوه ! تُحبيننى ؟ يا للسعادة. لماذا تأخرت الطفاشتان ؟

كاميللا : أوه. إنهى هنا. مارى .. لا بد أن هذا الدور مكتوب
بطريقة سيئة. كاتالين لا تقول لروبولفو أحبك. بواسطتك
أنت ؟ وعن طريقك ؟

ماريشكا : ولكنه كذلك يا عمتى.

كاميللا : يا لله. سيدة حرة متزوجة لا يمكن أن تقول ذلك لغير
زوجها .

ماريشكا : بالعكس. فكاتالين دائماً تقول لزوجها ذلك لأنها لا تحبه .

كاميللا : لا لا . هذا غير صحيح. أنا لا أستطيع أن أصدق ما
تقولين. من الأحسن أن نستدعى السيد ليليومفى ونسأله
عن الحقيقة.

ماريشكا : نعم نعم تذكرت. بوسع رودلفو أيضاً أن يقول ذلك. لست متأكدة تماماً. لكن بوسع السيد ليليومفى أن يعرف .

كاميلا : ماريشكا. إذن فأنت ترين أن من المهم استدعاءه ؟

ماريشكا : من المهم جداً .. جداً جداً.

كاميلا : (تنادى) ليليومفى .. أنت هنا ؟

ليليومفى : طبعاً. تأمرين بشيء ؟

كاميلا : نحن فى حاجة إلى رأيك فى أمر ما. أرجوك أن تحضر ..

ليليومفى : جاهز. بكل سرور. أتأمرين بالحضور من هذا الباب ؟ لقد سبق لى أن اجتزته.

كاميلا : لماذا تُتعب نفسك فى اللف والدوران. تفضل (تُسرع نحو الباب الفاصل وتفتحه).

ماريشكا : (على حدة) أه .. إنه يحضر . سيصبح وجهى فى صفار الليمون.

(المشهد الخامس)

فى حجرة ليليومفى

سالامفى - الشخصيات السابقة

سالامفى : ها هما الطفاشتان .

ليليومفى : (يُصلح من هندامه ويُمشط شعره ويتألق فى ملبسه)

طفاشتان ؟ (يشير إلى الباب المفتوح) الباب مفتوح على مصراعيه (يدخل) .

- سالا مفي : إذن ؟ لقد استسلمتا ؟ إننى فى غاية الشوق إلى الأخبار .
- ليليومفى : مع عظيم احترامى ، أضع نفسى تحت أمركما .
- كاميلا : معذرة . لقد طلبناك ... لأن مارى سوف ترحل حالا .
- ليليومفى : ترحل ؟ مستحيل ... وإلى أين ؟ (على حدة بصوت خافت)
- سأتبعها إلى أقصى مكان فى العالم .
- كاميلا : سترحل إلى نوچقارود NAGYUAROD .
- ليليومفى : (هامساً) إلى هناك ؟ كلا . فسوف يحضرها عمى .
- كاميلا : ولهذا ، فسيسعدنى جداً أن أقوم أنا بدورها فى فرقة
الهواة المسرحية ، وأن أمثل دور براجيدنى كاتالين .
- ليليومفى : نعم ؟ حضرتك ؟
- ماريشكا : عمتى ؟
- سالا مفي : مامى كاتالين ؟ يا للسماء .
- كاميلا : أليس الدور دور سيدة ؟ لماذا تتردد إذن ؟ هل سأكون
عجوزاً على الدور ؟
- ليليومفى : لا . يكفى إخفاء بعض تجاعيد وجهك بالماكياج .
- كاميلا : لكننى لا أستطيع تصور الدور وحدى . فكتالين تقول
لرودولفو أحببتك ... أم أحبك ؟
- ليليومفى : (ونظرات عينيه على ماريشكا) على كل حال ... من المؤكد
أنها تقول أحب ، وبعدها أحبك أنت . ثم ، يحب كل منا
الآخر . أهذا واضح يا سيدتى ؟

كاميللا : نعم نعم واضح. على كل حال .. أحبك .
 ليليومفى : وماذا تظن الآنسة ماري ؟
 ماريشكا : نعم .. أحبك .
 كاميللا : عزيزى ليليومفى. إن عشقى للتمثيل .. عشق لا يُقاوم .
 ليليومفى : طيب .. والآنسة ماري ما رأيها ؟
 ماريشكا وأنا أيضاً
 كاميللا : لم يسأل أحد الآنسة ماري عن رأيها. إن طريقا آخر
 ينتظرها. أوه. كان ينبغي أن أكون ممثلة شهيرة منذ زمن
 طويل. لكن امرأة مثلى .. وحدها . دون حماية أو وساطة
 ماذا يمكنها أن تفعل ؟ خاصة فى هذا الميدان الخطر؟ ولا
 سيما إذا كانت جميلة وشابة ؟ ...
 ليليومفى : طبعاً ! إن أخلاق حضرتك فوق الشبهات تماماً. لكن،
 أرجو ألا يكون هناك تحامل علينا وعلى مهنتنا ؟
 كاميللا : تحامل ؟ منى أنا ؟ أوه .. كلا كلا .
 ليليومفى : لو تكرمت بالموافقة .. فإن لدى فكرة. نستطيع أن نؤلف
 فرقة مسرحية.
 كاميللا : أوه. أنا مستعدة على الفور .
 ليليومفى : وتستطيع الآنسة ماري أن تقوم بدور العاشقة معى.
 كاميللا : قلت إن ماري لن تستطيع ذلك. ولهذا فهى لن تكون عضواً
 فى الفرقة .

ليليومفى : لن ؟ أى أى .. لكن حضرتك بإمكانك أن تقومى بأدوار العجائز. صدقيني سوف تمثليتها بإجادة وإتقان .

كاميلا : سيدى

ليليومفى : اسمعى. كلمة أبرك من مائة. سيدتى المبجلة. أنا فتى شجاع، وسأتحدث إليك بكل صراحة. بوسعى أن أصنع من الأنسة مارى ممثلة شهيرة. لهذا، فأنا أستعطفك من أجل مصلحتها، أن تعطينا بركتك، بركة الأم الرءوم.

كاميلا : بركة الأم ؟ وتجرو على القول فى وجهى ؟

ليليومفى : أما الأنسة مارى

كاميلا : أعطها لمثل ؟ (تضحك) ها هاها

ليليومفى : ولكنك قلت منذ لحظة

كاميلا : (تقاطعه)، نعم، قلت إن عشقى للتمثيل عشق لا يقاوم .. لأنه يأتى إلى حتى عتبة الباب. يا لها من وقاحة .

ليليومفى : سيدتى. أنت التى استدعيتنى .

كاميلا : أنا ؟ أنا ؟ اسمعى يا ماريشكا . أنا ؟

ماريشكا : نعم. أنت يا عمتى .

ليليومفى : سيدتى الكبيرة. ألا تعرفين أننى لا حظت كم مرة دقت الساعة .. على بابى .. وزخرفتك التى مثل الروكوكو ROCOCO، والوجه الملطخ بالبودرة. أنسة مارى. إننى أحبك ، وأنت أيضا تحبيننى. والآن لنر من الذى سيقف فى طريقنا؟

- كاميلا : اليوم حالا سوف تُطرد من بيتي .
- ليليومفى : ألا تصبرين حتى آخر الشهر؟ ماريشكا ستصبح زوجتى، حتى لو صنعت هذا الباب من حديد .
- كاميلا : سوف نرى . ماريشكا ستسافر الليلة .. الليلة .
- ليليومفى : سأسافر فى إثرها. يا ماريشكا يا أنا. تكلمى. أتحبيننى أم لا ؟
- ماريشكا : (وهى تنظر من الشباك) يا لله. من حُسن الحظ أن السيد البروفيسور سيلقائى يُسرّع فى الحضور إلى هنا. سوف يُصلح كل ما أفسده الدهر.
- ليليومفى : من ؟ من الذى يُسرّع إلى هنا ؟
- كاميلا : حامى حمى ماريشكا .
- ليليومفى : نعم ؟ سيلقائى هو حامى ماريشكا ؟
- كاميلا : لقد وصل إلى الصالة .
- ليليومفى : هل سيحضر إلى هنا؟
- كاميلا : إلى هنا بالطبع، حتى يُصلح ما أفسدته. يُصلحك أنت .
- ليليومفى : الباب يُفتح .. إذن إلى اللقاء (يخرج مسرعاً من الباب المائل بين الحجرتين)
- كاميلا : آها. لقد ارتعب المسيو ...
- سالاامفى : ماذا حدث ؟ أى خطب أصابك ؟
- ليليومفى : أى خطب ؟ عمى قادم إلى هنا. لقد انتهينا.

(المشهد السادس)

سيلقائى - السابقون

- سيلقائى : ما هذا الصخب الذى هنا؟
- كاميللا : حمداً لله. سيرى البروفيسور ، لقد حضرت فى الوقت المناسب. تصور .. أوه ، يا للفضاعة!! لا أستطيع أن أنطق بالكلمة . تصور .. ماريشكا عاشقة. أوه!
- سيلقائى : عاشقة ؟ ألم أقل لك ؟ هذه هى نهاية الكوميديا.
- كاميللا : لكننى عرفت العاشق. إنها تحب أحد الممثلين .
- سيلقائى : إه ؟ ممثل ؟ ماريشكا . أحقاً هذا ؟
- ماريشكا : بأى حق تسألنى أنا يا سيدى؟
- سيلقائى : بأى حق ؟ ألم تُخبرك السيدة كاميللا بكل شىء ؟
- كاميللا : فى الحقيقة كان لدى الوقت .. ولكن ...
- سيلقائى : أهكذا حافظت عليها يا سيدتى ؟
- كاميللا : أمن السهل المحافظة على فتاة؟ خاصة إذا كان العاشق فى الحجرة المجاورة .
- سيلقائى : من ؟ الممثل ؟ هذا هو السبب إذن ؟ سيدتى. أتعيشين وحدك هنا؟
- كاميللا : أنا ؟
- سيلقائى : نعم أنت . كنت بالتأكيد قدوة لها فى تصرفاتها. لهذا، فأنت تتحملين المسئولية .

كاميلا . مسئولية ؟ إن ماري تعرف الفرنسية، ترقص وتحبك الملابس وتعزف على البيانو وتغنى . ماذا تريد مني أكثر من هذا ؟ لأنها تحب شخصاً أكون أنا مسئولة عن ذلك؟ لماذا لم تكن أنت أقل شباباً أو أكثر جمالا ؟ إذن ، لأحبك أنت بالتأكيد يا عزيزي البروفيسور . تفضل . خذها من هنا . إنني أرفع وصايتي، وأتركها من بين يدي . فقط حافظ أنت عليها . تزوجها ، أو ... زوجها لمن تُحب ، فلا دخل لي في ذلك . لكن لا تُلق بالمسئولية عليّ . بعد ساعة واحدة أرجو ألا أراها هنا يا يا عاشق اليمامة . وداعاً (تخرج)

ليليومفي : ماذا أسمع ؟ إذن . فعمى هو الذي رعا ماريشكا وربّاهما في السر ؟ وأما أنت...

سيلقائي : أوه ! أيتها المشاغبة أميرينسيا . عندما رشحوك للزواج قالوا إنك قديسة تخافين الله ، وكأنك أظهر من في العالم وأعفهم ، انظري والآن ، ماريشكا يا ابنتي .. ماريشكا . اقتربي مني . ألا تعرفينني ؟ أنا البروفيسور سيلقائي . أنا الذي ربّيتك . أنا الذي أردت لك كل سعادة . لكن بحق السماء . أجيبي يا ماريشكا . أعاشقة أنت ؟

ماريشكا : سيدي .. أنا .. مدينة لك بالشكر والعرفان . إنني أحترمك . لكن قلبي.....

- سيلقائى : أوه ! القلب القلب. لا تتقى به يا ابنتى. أقلعى عن هذا المتجول. أنا... أنا سأجعلك سعيدة جداً.
- ماريشكا : أستطيع أن أفعل أى شىء .. إلا ما تطلبه منى.
- ليليومفى : (مقهقهاً) لقد أخذ العجوز على رأسه .
- سيلقائى : ما هذا ؟ من الذى يُقهقه هنا؟ آه، هذا هو الطائر اللفاف. إذن فهو فى البيت؟ ماريشكا يا ابنتى. أسألك مرة أخرى. هل ستهجرين هذا اللييوم؟
- ماريشكا : أفضل أن أهجر حياتى على أن أهجره .
- ليليومفى : آه ! هذه هى الحكاية . السيد العم يريد الزواج إذن. وهو يريد حرمانى من الميراث فى الوقت الذى يحب فيه محبوبتى .. هوه هوه.
- سيلقائى : يجب أن ترحلى معى. (صمت) ألا تريدين؟ إذن. أنا أمرك بالرحيل. أفاهمة ما أقول؟ أمرك.
- ماريشكا : من الأفضل أن أصبح ممثلة على أن أرحل .
- سيلقائى : ممثلة ؟ DI IMMORTALES دى إمورتاليس. يا للآلهة الخالدة. لكن.. يجب أن أتحدث إلى هذا الوغد. سأجعله يرتعد من هيبة الأستاذية.
- ليليومفى : هو يريد الحضور إلى هنا. لم يبق غير ذلك.
- سيلقائى : (يقرع الباب) سيدى .. أنت هنا ؟
- ليليومفى : ماذا أصنع الآن ؟ عزيزى سالامفى. تستطيع الآن أن تقوم بدورى، وأن تهجر الفتاة. أفاهم ما أقول؟

- سالمفى : (ضاحكاً فى انتصار) اعتمد علىّ فى كل شىء.
- ليليومفى : (سليقائى) أعتذر، لأننى حاولت سرقة الفتاة ماريشكا .. فى قلبها .
- سليقائى : (على حدة لنفسه) أها .. لقد ارتعد الفتى . سيدى . ألا تسمعنى يا سيدى ؟ افتح الباب .
- ليليومفى : افتح الباب ؟ (يخرج من الجانب)
- سالمفى : (يفتح الباب) من حضرتك ؟
- سليقائى : أنا البروفيسور سليقائى، دكتور فى القانون، وفى كل من الفلسفة والآداب الحرة.
- سالمفى : تفضل يا دكتور
- سليقائى : أوجه نظرك أننى أكون فظيلاً عندما أكون غاضباً .
- سالمفى : (يغلق الباب)
- سليقائى : (فى خوف) سيدى، لماذا أغلقت الباب؟
- سالمفى : (يترنم بأغنية) ارتعش يا بيزانطيو .. تَرَلَمْ .. ترلم .. ترلم ترلم .
- سليقائى : عجيب !
- سالمفى : خراب مُدمر .
- سليقائى : (مرتعباً) إلى اللقاء إلى اللقاء. (بأدب زائد) أظن أننى أتشرف الآن بلقاء السيد ليليومفى؟
- سالمفى : نعم. أنت تتشرف.

- سيلقائي : (الذي يظل محملاً في سالامفي) بمقابلة السيد ليليومفي ؟
- سالامفي : شخصياً .
- سيلقائي : السيد ليليومفي ؟ هيه ؟ السيد ؟
- سالامفي : ومن أكون أنا إذن ؟
- سيلقائي : هل السيد .. هو ليليومفي حقا ؟
- سالامفي : (على حدة وقد ارتعب هو أيضاً) أظنك لا تعرفني ؟ نعم . أنا هو ، لو سمحت لي بذلك .
- سيلقائي : .. هه ! هذا التُّحفة ؟ ماذا يُغري الفتيات في حبه ؟ شكله ؟ مشيته ؟ قوامه ؟ (يلبس نظارته) لنفحصه عن قُرب (يسير نحو سالامفي مقترباً منه) .
- سالامفي : (خائفاً على حدة) بالتأكيد سيعرفني . (ثم بزهو) ولكن من الذي لا يعرف الممثل سالامفي ؟
- سيلقائي : (غير منتبه لما قاله) يا لها من سحنة ؟ مؤكد أن سحنة أميرينسيا كانت أجمل من ذلك، مع كونها امرأة .
- سالامفي : لكن لماذا تُبذل في هكذا أيها السيد المحترم ؟
- سيلقائي : (ساخراً) ها ها .. والسيد، يحب ماريشكا ؟
- سالامفي : ولماذا لا أحبها ؟ أهنأك ما يمنع من ذلك ؟
- سيلقائي : سيدي عندي سؤال ؟ مساءً على المسرح ، أ تظهر بسحنتك هذه ؟
- سالامفي : نعم، خصوصاً في الظلام .

سيلقاني . حقاً . فالرسام رفايلو نفسه، لا يستطيع أن يُجمل سحنتك
أكثر مما هي عليه الآن.

سالامفي . هذا رجل أعمى .

ماريشكا : (تتهد في الحجرة المجاورة) يا لله! إلى أي مصير أسير ؟
أأكون أنا زوجة لهذا البروفيسور الكهل؟ إنني أفضل
الموت على ذلك.

سيلقاني . سيدى، لدى اقتراح.

سالامفي : كلّي آذان مصغية .

سيلقاني : أحب أن تعلم أنه ليس من حَقك أن تُحب ماريشكا.
سأوضح لك ذلك بالإثبات والبراهين. برو بريمو، لو نظرتُ
ماريشكا إلى أنفك، فسستري احمراراً في سحنتك. برو
سيكونو. الاحمرار ليس وردة الحب، لكنه علامة السُّكر .
برو تريتو. الرجل السُّكر ليس جديراً بالحب. النتيجة،
فبدلاً من أن تراك ماريشكا في أحد الأيام سكراناً، فلنُنه
الخدعة. النتيجة للحب، النتيجة أن تنسحب من طريق
حبها، خلفاً دُرّ.

سالامفي : جميل. وأنا بدورى أقول للسيد إن الفلفل والحب شقيقان،
لا يفترق أحدهما عن الآخر أبداً. برو بريمو، أولاً .. لأنهم
لا يزالون يغنون في صحة النبيذ، في صحة الحب. برو
بريمو ثانياً، وفي مدينة زامبا يقولون اشرب اشرب.. ثم

اشرب. بريمو ثالثًا، فى فراديا قولو يُرددون .. لتُعبى
النبيذ الأحمر فى الكؤوس. النتيجة، أن أنفى الأحمر هو
الجدير بالحب.

سيلقائى : إلى الجحيم ببرو بريمو . إننى أحتقر نتائجك. وثق أنك لا
تستطيع أن تخلع قلوب العذارى يا سيد ليليومفى.

سالامفى : لا يا سيدى. النساء لا يُحبيننى من أجل أنفى الأحمر.
انظر إلى هذه الوقفة. هذا البوز ؟ تأمل هذه الابتسامة ...
وهذه الغمزة من العين ... هيلاهوب. لكن بين لحظة
وأخرى، سأهرب بماريشكا.

سيلقائى : أوه . رجل لا يُطاق. لكن ماريشكا لن تذهب معك.

سالامفى : سأكون كريمًا جدًا معها. لكن إذا وضعت جيبك
وأخرجت شيئًا.. ساعتها سأحاول إذن أن أطيعك ..
بشأن ماريشكا .

سيلقائى : أنسلوها بهذه السهولة؟

سالامفى : وبعد ؟ أأهرب بها إذن ؟

سيلقائى : على العكس .

سالامفى : ما دام الأمر كذلك. فأبحث إذن عن خطيئة أخرى.

سيلقائى : بالتأكيد سوف تعثر على واحدة. فأنت شاب جدير بالحب .

سالامفى : لكن أحيانا ما ينتابنى القلق من أنفى الأحمر.

سيلقائى : أنفك الأحمر؟ هه ! ولكننى أعتقد، برو بريمو، أن زهرة

الحب فى الاحمرار. برو سيكوندو، الوردة الحمراء هى
أجمل أنواع الورود. برو تريكو، وأجمل أنواع الورود هى
الوردة الحمراء. النتيجة، أن أنفك الأحمر هو الجدير بالحب.

سالامفى : إذن . يدك على خمسين بنجو * أجرة السفر والرحيل.

سيلقائى : وتترك ماريشكا لحالها ؟

سالامفى : إلى الأبد .

سيلقائى : أنسجل ذلك كتابة؟

سالامفى : نسجله بالطباعة إذا أردت .

سيلقائى : إذن، اجلس واكتب .

سالامفى : سأكتب . ولكن ، النقود أولا .

سيلقائى : (فى بخل) أجرة السفر ؟ نقود ؟ نعم نعم.

سالامفى : أو .. إلى اللقاء.

سيلقائى : أرجوك ألا تتعجل (يحاول إجلاس سالامفى على أحد

الكراسى). ولكن .. أليس بوسعنا حلّ الموضوع بطريقة

أخرى ؟ (يتنهد وهو يُخرج النقود ويعطيها لسالامفى. فى

حين يكتب سالامفى صك التسلم وما يُمليه عليه

سيلقائى).

* PENGÓ البنجو وحدة العملة النقدية فى المجر. اتخذت عام ١٩٢٥ م وحدة نقدية للتداول.
وحلّ الفورنت محلها الآن.

(المشهد السابع)

فى حجرة ماريشكا
ليليومفى - السابقون

- ليليومفى : (يطرق على النافذة)
ماريشكا : (تُسرع ناحية الباب وتفتحه، ثم تتراجع فى دهشة بالغة).
رباه !
ليليومفى : (يُمسك فى يده بالكتاب الذى قذفته كامبيلا قبلا من نافذتها، ثم يقرأ بصوت جهورى .. من دراما روميو وجولييت)
ولكن . صمًا .. هدوءًا . أى نور ينشر خيوطه على النافذة ؟
إنها إشراقة الصباح ونهاره السعيد . جولييت ، أقبلى أيتها الشمس، واخسفى القمر الغيور، الذى أصبح شاحبًا وعليلا فى غيابك. ما أجملك وأبهاك. أنت يا خادمتة ويا تابعته. لا تتبعيه، لأنه يغار منك. إن لباسه الذى يغطيه شاحب الألوان ، فاتركى خلف ظهرك غباء تصرفاته.
ماريشكا : (تنظر بحذر واضطراب مرة ناحية الشباك، ومرة ثانية ناحية الباب الفاصل وتهمهم) يا آلهى ! لو قَدِمَ علينا أحد فى هذه الساعة ؟
ليليومفى : ليُقدم من يشاء، وليتحدث ما يشاء. فلن أسمع سواك.

ماذا يُضيرنى فى ذلك؟ ماريشكا، عيناك تتحدثان، دعينى
أُجبهما .

ماريشكا : (تخطو خطوة ناحية الشباك، ثم تتحسس وجهها فى
خوف).

ليليومفى : لماذا تؤذين وجهك بهذه اليد الرقيقة؟ ليتنى كنت ألبس
قُفازاً فى يدي لألمس به هذه البشرة الناعمة.

ماريشكا : أوه !

ليليومفى : تحدثى، وزقزقى .

ماريشكا : (تحتضن الكتاب) أوه روميو. لماذا أنت روميو ؟ أنكر أباك ..
واخرج عن اسمك. فإن لم تُرد، فأقسم بالحب، أخرج أنا
من أسيرة كابيوليت .

ليليومفى : (يجرى ناحية الشباك) . أتمسكُ بما لفظته.

ماريشكا : كيف أتيت هنا؟ السور عال ولا يمكن تسلقه. وأنت تعرف
أن فى هذا خطراً عليك. لو جاء أقربائى ووجدوك هنا ...

ليليومفى : طرت إليك على أجنحة الغرام .

ماريشكا : لكن يا لعذابى. إذا رأوك هنا قتلوك .

ليليومفى : عيناك تُخفيان أخطاراً كثيرة .

ماريشكا : ولكن .. من الذى قادك إلى هذا المكان ؟

ليليومفى : الحب. إننى لست بحاراً، ويا ليتنى كنت. لأحملك إلى أبعد

جزيرة هناك فى أحضان المحيط الذى بلا نهاية. فطريقى
فى حاجة إلى دُرّة غالية مثلك .

ماريشكا : يا لحسن الحظ. إن الليل يُخفى وجهى الحقيقى وإلا علاه
احمرار الخجل الصاعد إليه. لذلك، فالذى تراه منى اليوم
هو ما تعلمته. الوقار هو ما ترغبه. أوه، وكيف أستطيع أن
أجحد ذلك؟ قل لى بربك. هل تُحبينى؟ (يُسمع صوت
سيلقائى فى الحجرة المجاورة) على من الإسقاط ؟
ليليومفى : (يجرى ناحية النافذة).

ماريشكا : (تنسحب فى زعر وتتسع خلف الباب)
(صمت)

ليليومفى : (يُبرز رأسه ثانية من النافذة). أحبك. ماريشكاى ،
چولييتى. معبودتى الوحيدة. أنت أعظم ممثلة فى العالم.
سوف أحررك، تنقصنى النقود لذلك. ولكنى سأحصل
عليها خلال أسبوع على الأكثر. إذا كان هذا يكفيك، فأنت لى .
ماريشكا : كلى لك.

ليليومفى : يا ملاكى. اسمعى . اتبعى العجوز إلى قارود. وهناك
سنتقابل. (يُقبل يدها) ليحفظ الله الله معك
(يخرج)

ماريشكا : ليحفظ الله. الله معك ... يا روميو .

سيلقائى : (يقرأ) أعلن التالى : إننى لم أُحب مارى باركوئى. ولكننى
أردت أن أجعلها مجنونة بحبى. ولم يدرُ بخلدى قط أن
تكون زوجة لى.

- سالامفى : قَطُّ .
- سيلقائى : إسقاط مُفزع .
- سالامفى : أعطنى عشرة فورتينات زيادة، فأكتب لك أننى متزوج أيضاً.
- سيلقائى : إذن أكتب هنا . هذه هى العشرة فورتينات (على حدة) سوف أستعمل هذا التوقيع مؤخراً.
- سالامفى : لن يمضى طويل وقت حتى أكون قد رحلت. إننى مستعد.
- سيلقائى : سوف ترحل سريعاً. لكن ليس إلى فارود .
- سالامفى : فارود ؟ إلى ميلانو رأساً. فقد تسلمت دعوة من مسرح إسكالا (يعطيه الأوراق بعد التوقيع).
- سيلقائى : إسكالا ؟ كيف ؟ إننى لا أصدق.
- سالامفى : الدعوة من مدير الأوبرا الإيطالية .
- سيلقائى : أه .. هكذا إذن .
- سالامفى : سأكون قائد جوقة الكورس هناك .. إلى اللقاء.
- سيلقائى : إلى اللقاء. (يحاول المشى) أه. هذه هى .. هذه هى ماريشكا. الآن، اقرئى، واخجلى من نفسك. كيف يمكنك أن تحبين شخصاً ؟ أين عيناك ؟ خذى جزاء نكرانك للجميل.

(المشهد الثامن)

فى حجرة ليليومفى

ليليومفى - السابقون

- ليليومفى : (يدخل مندفعاً) تُحببنى تُحببنى .. إنها تحبنى .
- سالامفى : (يبرز النقود أمام أنفه) لا تحب، تحب، لا تحب، تحب.
- ليليومفى : (لا يُصدق عينيه) من أين لك هذا ؟
- سالامفى : من العجوز. نظير تنازل ليليومفى عن الحب .
- ليليومفى : وأنت ؟ تبيع حبنى وشرفى بالمال ؟
- سالامفى : طبعاً. لن أبيعهما مجاناً.
- ليليومفى : أنت أيها ال
- سالامفى : حصلنا على مصاريف سفر كل الشلة .
- ماريشكا : لا. لا يمكن أن يكون ذلك صحيحاً .
- ليليومفى : (حينما يسمع صوت ماريشكا يُسرع ناحية الباب ويتنصت).
- سالامفى : هذا هو ما حدث .
- ماريشكا : هذا الاعتراف مزور. لا يمكن أن يكون هو كاتبه .
- سيلفائى : أتعقدين أننى أكذب ؟
- ماريشكا : لا. لا يمكن أن يكون هو كاتبه. أنا لا أثق بذلك.
- سيلفائى : وإذا قال لك ذلك فى وجهك ؟

ماريشكا : سوف ترى الحقيقة. (تُسرع ناحية الباب الفاصل وتقرع الباب) يا سيد ليليومفى .

ليليومفى : يا للصاعقة !

سالامفى : حسنٌ. والآن، من هنا الذى يرد ؟

ليليومفى : أنت طبعاً .

سالامفى : (بصوت عالٍ) ماذا تريدان ؟

ماريشكا : (على حدة) ليس هذا صوت ليليومفى .

سيلقائى : معذرة يا سيدى، أرجو منك الحضور. فماريشكا لا تُصدق ما كتبته. قل لها ذلك فى وجهها .

سالامفى : هكذا بلا ثمن ؟ أنا لا أفعل شيئاً بالمجان .

سيلقائى : أعطيك عشرة بنجو .

سالامفى : أرسلها أولاً من ثقب الباب .

سيلقائى : أسرع .. لكن تصرف بحكمة .

سالامفى : (بصوت مرتفع) ها أنا قادم. (يعبر الحجرة).

ماريشكا : (وحدها) هذا صوت سالامفى .. آه لقد فهمت الآن.

سيلقائى : ارم بها فى وجهها .

سالامفى : (ينظر بتمعن واحتقار إلى ماريشكا ثم يتمشى أمامها فى الحجرة مزهواً) الآنسة تهين نفسها بهذا التصرف. ماذا أستطيع أن أحب فيك ؟ ماذا تظنين فى نفسك ؟ إن خادمتى أجمل منك بكثير .

ليليومفى (يغنى لحن روميو)
أعبدتها بحرارتها المشتعلة
حياتى كلها ملك سعادتها
هى روحى .. وفقط هى من أريدها
لأن قلبى .. قلبى لا يريد غيرها
ويبذل الدماء من أجلها

(فى أثناء غناء اللحن السابق، يدور حوار صامت
- بانتومايم - بين سالامفى وسيلقائى، سالامفى يطلب
من البروفيسور مزيداً من المال، فى حين تكون ماريشكا
منصتة إلى لحن روميو الذى يُغنيه الحبيب ليليومفى من
حجرتة).

سيلقائى : هيه ! هل سمعت أيتها التعسة ؟
ماريشكا : (تتجه نحو سالامفى) أنت الذى حررت هذا الخطاب ؟
ليليومفى : (ضاحكا) ها ها ها !
سالامفى : أنا بنفسى
سيلقائى : سمعت ؟ هو بنفسه .
ماريشكا :
سالامفى : ها ها ها
ليليومفى :

- سيلقائي : ولكن ... لماذا تضحك ؟ لماذا تضحك هكذا ؟ ها ها ها !
- ماريشكا : كاتبُ هذا الخطاب .. أنا أعبدُه. ماذا تظن ؟ أأحبك أنت ؟
- أنت أيتها التحفة المضحكة ؟
- ليليومفى : (يفتح الباب حتى منتصفه، ساخراً من البروفيسور)
- لا تستطيع أن تعيش بدونك ؟
- أمسك أذنك الصغيرتين
- لأسرّ لك فيهما شيئاً
- لا تفضح نفسك أكثر من ذلك
- شششت .. صمتاً صمتاً !
- (ماريشكا تقف وجهاً لوجه أمام سيلقائي، ثم تنضم إلى جانب ليليومفى الذى يُقبلها)
- سيلقائي : (يسمع صوت القُبلة) ما هذه الطريقة ؟
- سالامفى : لقد جُنّ البروفيسور (يعبره) .
- سيلقائي : سوف تدفع ثمن فعلتك (يذهب ناحية الباب، ليليومفى وسالامفى يبقيان عند الباب)
- سالامفى : أحقا ما تقول ؟ سوف نرى .
- ليليومفى : [
- سالامفى : أخيراً، وصلنا إلى النهاية .. لا يجب أن نتأخر دقيقة واحدة.
- ماريشكا :]

(يُغنى ليليو مفي وماريشكا معاً بنظام الدويتو)
ليذهب العم إلى الجحيم
ولنذهب نحن إلى بعيد
(يتجهان نحو الباب)
نعرف أنه سيبحث عنا كثيراً
فلن يهدأ له بال
لكننا سوف نعرفه من هو ؟
لنذهب نحن إلى بعيد
ستة عشر ميلاً إلى بعيد
لنُسرع .. لنذهب من هنا
لنُسرع .. لنُسرع لنُسرع .
(تكرر مقاطع الأغنية تبعا لتكرار الجملة الموسيقية)

(ستار)

الفصل الثانى

المنظر :

فى تلاجد .

حديقة حانة صغيرة لصاحبها كانيوى . موائد ، شجرة
ضخمة من أشجار القسطل تظلل المكان . وحولها عدة
أرائك للجلوس .

(المشهد الأول)

(زبائن من مشارب مختلفة . الجرسون جيورى يقوم على
خدمة الزبائن . أوراتش يحتسى بعض الشراب . أرجى
ابنة صاحب الحانة فى أزهى الملابس ومعها بعض
المفاتيح ، وعلى أعلى ملابسها مريلة كالقوطة . تقدم أرجى
من اليمين تغنى كالعصفور) .

أوراتش : أرجىكا يا حياتى . تعالى هنا لحظة .

أرجى : تحت أمرك . ماذا تطلب ؟

أوراتش : أريد أن نعم .. أريد ... الحساب .

أرجى : (تسحب يدها) هناك الجرسون .

أوراتش : لكننى أريد أن أدفع الحساب لك أنت يا صغيرتى .

أرجى : (غاضبة) جيورى ، تعال هنا حتى لا يبحث الزبائن عنك
كثيراً .

چيـورى : مَـرينى يا عروستى .
 ارچى : (بصوت هامس) صباح الخير . كيف نمت ؟ .. عندنا .
 چيـورى : لم يغمض لى جفن .. تنهّدت طول الليل .
 ارچى : أنت مجنون (بصوت مرتفع تخاطبه باسم التّدايل) أبا فروة ،
 يجب أن تفرش الموائد بسرعة (ثم بصوت هامس) لماذا لم
 تحضر إلى المطبخ لتقول صباح الخير؟ هيه ؟
 چيـورى : أبوك كان فى مدخل الرواق يُدخن غليونه (بصوت مرتفع)
 حاضر حاضر، سأسرع بتجهيز الموائد (لنفسه) أبا فروة
 هيا ، واحد ، اثنان ...
 ارچى : (هامسة) ماذا قلت ؟

(المشهد الثانى)

خادم - السابقون

خادم : (يُبرز رأسه من المطبخ على يمين المسرح) سيدتى ،
 احترقت اللحمه (يختفى)
 ارچى : سأحضر حالا . لا يستطيع الإنسان أن يُجهز أموره هنا .
 لا بد أن أنقل بعض الأشياء (هامسة إلى چيـورى)
 أخبرنى أبى أمس أن أستعد للزواج . لكن كيف سأتزوج؟
 بمن أتزوج ؟ لم يذكر عن ذلك كلمة واحدة . حاولتُ أن
 أعرف الأمر منه عبثًا . فقط قال .. سوف تعرفين عما
 قريب . چيـورى ، أخاف ألا يختار من أحب ؟

أوراتش : (منادياً) جرسون . نبيذاً .
 چيورى : حالا (هامساً إلى أرچى) أنا أيضاً قد فكرت فى هذا
 الأمر طويلاً. تصرّيح الزواج فى جيبى، والأمر يتوقف على
 رأيك أنت.
 خادم : (يبرز رأسه مرة ثانية) ، لقد احترقت اللحمه كلها.
 أرچى : أوه .. سأحضر حالا .. حالا
 أوراتش : نبيذاً أيها الجرسون . قلت نبيذاً ، نبيذاً .
 چيورى : حالا يا سيدى .. فى الحال .

(المشهد الثالث)

كانيوى - السابقون

(كانيوى وقبعته على رأسه وقنينة فى يده، يحضر من
 اليسار)
 كانيوى : ألف برميل خمر .. ومفتاح (يتجه ناحية الخادم) هيه !
 ماذا تتصيد بعينيك هنا ؟ سوف تحصل على جزائك من
 الزبائن أيها المترصد.
 چيورى : (يقفز منصرفاً فى سرعة، ويبدأ الخدمة بحماسة ونشاط).
 خادم : اللحمه .. اللحمه قد احترقت .
 كانيوى : سوف أحرقك أنت أيضاً. أرچىكا ، انصرفى إلى المطبخ
 وانظرى ما حدث (مؤنباً إياها) لا شىء هنا يعنك.

- أرجى : ولكن
 كانيوى : لا شأن لك بشيء . انصرفى إلى المطبخ . (تخرج أرجى ، لكنها تستلذ بتركيز عينيها على الجرسون چيورى) . ليس هذا من شأنك . إنه عمل الجرسون . ليعمل كما لو كانت له مائة يد . چيورى ، تعال هنا . أنا ذاهب إلى السوق لأبيع القمح ، ثم أشتري العجول .
 أوراتش : (يغنى وهو فى حالة من السكر) هيه أيها الخمار . أيها الخمار الكهل . جميل حشو ابنتك .
 كانيوى : قبل كل شيء . چيورى ، اذهب إلى البديرون واستخرج ما فى البرميل رقم خمسة . فإذا ما طلب زيون طلباً بثمانية بنسات ، فبع منه .
 چيورى : وإذا كان الطلب باثتى عشر بنساً ؟
 كانيوى : إذن ، تستطيع أن تباع منه أيضاً .
 چيورى : فإذا كان الطلب بستة عشر بنساً ؟
 كانيوى : چيورى ؟ طبعاً من النوع نفسه .
 چيورى : ولكن سيدى
 أوراتش : (منادياً) هيه ! أيها الخمار . أيها الخمار العجوز
 كانيوى : اسمع يا ولدى چيورى . أنت ذكى ومخلص وجرىء . أنت أحسن جرسون لدى ، ولكنك لا تستطيع أن تفهم فلسفة الشغل . ألا تعرف معنى الخلط ؟ المزج ؟

أوراتش : (صائحاً) هيه أيها الخمار. من يا عجوز ؟
كانيوى : والآن اذهب سريعاً. وكن رائعاً فى الخدمة يا أبا فروة.
على أن تكون لك قدم هنا وقدام هناك .. متحركاً . عندما
يكون لك عمل هنا فدعهم يصيحوا. وعندما يكون لك عمل
هناك، فاتركهم يصيحوا هنا .

أوراتش : الحساب (يدفع الحساب إلى الجرسون جيورى الذى
يخفّ إليه، ثم يسير مترنحاً مغنياً) هيه أيها الخمار ..
أيها الخمار الكهل .. جميل حشؤ ابنتك. (عندما يخرج
أوراتش من الحانة يكون آخر الزبائن قد غادر الحانة).
كانيوى : (مداعباً الجرسون جيورى) أنت جرسونى الوحيد هنا.
وعلى كل حال فالزبائن قليلة. هيه ! إلى البدرين ، واحد ،
اثنان .

جيورى : (على حدة) لا أستطيع أن أتنفس، حتى ولا بكلمة واحدة
(يخرج).

كانيوى ولد ممتاز. لا أستطيع الحصول على مثيل له ولا فى
باريس. وأهم من ذلك، أنه لا يسرقنى، ولا فى بنس واحد.
إنه لجدير بالحفاظ عليه حقاً (ينصرف).

(المشهد الرابع)

الجارّة - السابقون

- الجارّة : جارى العزيز، كلمة واحدة من فضلك .
كانيوى : نعم يا جارتى العزيزة .
الجارّة : أظنك لم توافق على زواج أرجيكا بولدى ؟
كانيوى : بالطبع لم أوافق .
الجارّة : طبعاً؟ فالجرسون شاب عجيب. هذا اللّفاف ظريف على الدوام. شعبى .
كانيوى : وما شأنك أنت بالجرسون ؟
الجارّة : أظنك ستعطى له يد أرجيكا ؟
كانيوى : وما دخل أرجيكا بالجرسون ؟
الجارّة : أوه ! ألا تدرى ؟ إن كلاّ منهما يفهم الآخر .
كانيوى : ماذا ؟
الجارّة : أمس ، كنت فى الحديقة عندما طار ديكى إلى حديقة جارتنا المجاورة. وفجأة وسط السور الخشبى ، وقعت عيناي على منظر غريب .
كانيوى : يا جارتى العزيزة حتى الآن ، أرجو ألا تخلطى اسم ابنتى بمثل هذه الشائعات.
الجارّة : هه ! لا تخلط اسمها بهذه الشائعات. تصوّر .. رأيت الجرسون وأرجيكا فى تلك اللحظة، متعانقين فى قُبلة، بل فى قُبَلتين.

كانيوى : ألف برمىل خمر ومفتاح، أوه. أرجيكا .. جيورى ؟
الجاره : معذرة. لم أرغب فى إثارة الفتن أو ترويج الشائعات.
أستغفر الله (تنصرف) .
كانيوى : الحمد لله أن وقعتْ يدي على السر، فى الوقت المناسب.
(بتوعد) عظيم.

(المشهد الخامس)

أرجى وجيورى يأتیان من الناحية الأخرى - السابقون

كانيوى : أرجى ، جيورى ، تعالا هنا يا صغيرى. (على حدة) سوف
أتعرف الحقيقة فى الحال. (بوداعة ولطف فى صوت
هادئ منخفض) هيه ؟ أحقيقة يا ولدى، يا حمامتى..
أنكما يحب كل منكما الآخر ؟ (فترة صمت) وماذا يمنع
من ذلك ؟

(يخفض جيورى وأرجى من عينيهما ثم ينظران كل إلى
الآخر متسائلين، ثم يخفضان العيون مرة أخرى).

كانيوى : أحياناً يستطيع الأخرس فهم كلمات أمه .

أرجى : تكلم يا جيورى .

كانيوى : إذن لقد احمرت أذنائى* . اسمعى يا ابنتى. يا ابنتى
العزيزة. انطقى بالحقيقة. وأنت، أيها المسترخى السافل

* مثلاً مجرى بمعنى (إذن لقد اتضحت الحقيقة).

المتعطّل الدنيء اللفاف. جرّوت على أن ترفع عينيك إليها ؟
أتعرف من هي ؟ ومن أنت ؟ لكن لماذا أضيع وقتي في مثل
هذه المناقشة. حمداً لله أن هناك سوقاً في المدينة
تستطيع أن تجد عملاً فيها لنفسك ، وإلا أجهزت عليك
بضربة واحدة. فالسوق في حاجة إليك. اسمع . إذا وضعت
قدمك في المطبخ مرة أخرى، فإنني أخرجك

جيـورى : أريد أن أخرج إلى الحياة.

كانيوى : هذا طلب آخر. اسمع وافهم . أرجيكا ليست لك. فهي
لرجل آخر. لقد اخترتها لابن السيد سوارتز صاحب
الفندق الشهير في بشت PEST ، والذي سيصل إلى هنا
بعد أيام قليلة. هكذا أخبرني أبوه. وأنت يا ابنتي. لقد
تربى العريس في قريتنا عند المربية الشهيرة دومايرن،
هكذا يقول أبوه، وانتهى الآن من دراسته. هذا هو
عريسك. تعرفين أن لهم في بشت فندقاً لم تقع عينك على
مدفأة واحدة مما فيه. مائتا حجرة لاستقبال نزلاء الفندق.
كل هذا سيكون لك أنت. وكل هذا حقيقة ، كما أن اليوم
هو يوم الجمعة حقيقة، أو السبت ، لا ضير في ذلك. والآن
عودي إلى المطبخ .. إلى البدرن. (يبدأ في الانصراف
متجهماً) سوف أدبر الأمر بنفسى.

جيـورى : (يعود ويبدأ في جمع الموائد وتنظيفها) هكذا وقع الخبر

على كالصاعقة. كنت أعتقد أنني سأفوز بالفتاة. ترى من
الذي وُشّي بي هذه الوشاية؟ (يغنى) وردتى الحلوة .. هذه
هى الحياة صعبة .. وصعبة جداً. ينتظرك الشاب الغنى ..
يا لشقائى .. لأننى فقير (إعادة اللحن الموسيقى، يُغنى
جيورى ثانية المقطع الأخير، ثم يجمع الأوعية والأوانى إلى
المطبخ).

أرچى : (تسرب إلى المطبخ باحثة بعينها)

بل أنا الفتاة الفقيرة

أحبك .. أحبك

انتظر حقيقة، فسوف ترى

أننى سأكون شريكك.

(يعود جيورى ليغنى مع أرچى)

أرچى وجيورى : (معاً)

يا زهرتى الناضرة

يا عالمى المرفرف

إن قلبى مخلص

ينتظرك حقيقة

جيورى : أرچى .. أتحببتنى ؟

أرچى : من كل قلبى

جيورى : من تحبين أكثر ! أنا أو أباك ؟

كليهما .

چيوري : (في فرح وبشر) الآن، لك أن تختاري، بين واجبات البنوة وورود الحب .

أرچى : أقسم لك أنني لن أكون زوجة لسوارتز .

چيوري : ألا تعرفين .. من أين أتى لنا سوارتز هذا ؟

أرچى : لم أره في حياتي .

چيوري : تمساح ذو لونان. لو أصبحت زوجة له، فستعرفين أنه

يعبد المال ويشتهيهِ . سيخدعك . لا بد أنه لاعب قمار سكير

متعفن . لا يمكن احتمالهِ أو العيش معه . أفاق حقيقي .

أرچى : أتعرفه أنت ؟

چيوري : من ناحية المعرفة، أنا لا أعرفه .

أرچى : إذن فمن أين لك علم به . ممن عرفته ؟

چيوري : لم يُعرفني به أحد . لكنني أظن ذلك؛ لأنه يريد الزواج بك .

أرچى : أراهن أنني سأكون لك، حتى لو طرت من هذا العالم .

چيوري : إذن، طيري معي الآن . لنظر معاً .

أرچى : لا أفهم ما تقصد .

چيوري : أرجيكا . هل لديك القوة، لتتحدى مشيئة والدك ؟

أرچى : لن يستطيعوا حملي على الزواج بمن لا أحب .

چيوري : إذن اتبعيني . ولن عقد زواجنا سراً .

أرچى : سرا ؟

چيورى : سيكون كذلك إذا لم نستطع إعلانه. انظري إلى النجوم التسعة تطل علينا من علٍ. تتحكم فى مصيرنا. أنا أعرف هذا العالم. عندما كنت فى إجير EGER، شاهدت مسرحيات كثيرة تحكّم الآباء فيها وتعنتوا، كما يتعنت والدك اليوم. لكن .. ماذا حدث؟ هربت الابنة الذكية مع حبيبها. هذه هى الطريقة المثلى. فلنهرب. أرجى ، التصريح فى جيبى. حصلتُ سرّاً على شهادة ميلادك. فلنتزوج. وعندما تصبحين زوجتى، فليفعل أبوك بنا ما يشاء ، وليقذف بكأسه على أثر زواجنا.

أرجى : أعتقد أنّ بإمكانى أن أفعل مثل هذه الفعلة ؟ يجب أن تعرف أنّى فتاة حرة. وليس باستطاعتى أن أخدع والدى .. (تبكى) .

چيورى : وماذا أصنع أنا الآن ؟ الفتاة لا تريد الهرب. إذا لم تذهب الفتاة إلى المسرح فلن تكون خيالية. ولن تهتم بالروايات.

(المشهد السادس)

ليليومفى - سالامفى - السابقون

ليليومفى : جرسون !

چيورى : (يذهب) ليس باستطاعة الإنسان أن يرسم خطة حياته.

ليليومفى : جرسون !

- چيورى : آه .. حالا (يخرج).
- ليليومفى : سالامفى. أحضر هذا الجرسون من قفاه. واطلب منه أن يُحضر لنا حالا كمية ضخمة من لحم الكُستليّة المحمّر.
- سالامفى : ومن الذى سيدفع ؟ لم يبق من الخمسين فورنت التى معنا غير ستة وثلاثين بنساً.
- ليليومفى : يا صديقى العزيز سالامفى. سؤالك هذا أبعد ما يكون عن الخيال. لا يجب اقتصاد النقود، إنما ينبغي الحصول عليها.
- سالامفى : أظنك لا تريد الاقتراض من الجرسون ونحن فى هذا المكان ؟
- ليليومفى : لماذا تُفكر فى الملايم ؟ هل أعطيت چيورى السبعة عشر فورنت والتسعة عشر بنساً؟
- سالامفى : وهذا أيضاً بالتالى، سؤال أبعد ما يكون عن الخيال
- ليليومفى : أعطيتها له ؟
- سالامفى : لقد خسرها فى القمار. لم يكن حظه حسناً .
- ليليومفى : سالامفى. أنت لا يمكن إصلاحك على وجه العموم.. مشُ نافع .
- سالامفى : طيب، من الذى سيأكل الكستليّة المحمّرة؟
- ليليومفى : بالطبع نحن الاثنان.
- سالامفى : ولكنهم هنا، يطردون الذى لا يدفع، ويقذفون به إلى الخارج.

- ليليومفى : إذن، فعلينا على الأقل استئناف الطريق .
- سالامفى : وإذا أعطونا طعاماً للسفر ؟
- ليليومفى : ليس هناك ما هو أحسن من ذلك.
- سالامفى : إذا كان الأمر كذلك .. فإلى ... (يشير إشارة تعنى طردهم والقذف بهما خارجاً)
- ليليومفى : سالامفى ، لا أفهم تصرفاتك. إيصال، وكرسى، وحامل مائدة، وعامل إضاءة ، وعامل ستار. أنت لا تفهم هذه الأشياء. إذا لم يستطع المرء أن يدفع .. فليُشهر إفلاسه ويسقط.
- سالامفى لكن التفليسة تحتاج فى العادة إلى نصاب .
- ليليومفى : ويعد ، أليس لدى نصاب ؟ أليس لدى مخزن للملابس ؟
- سالامفى : (يشير إلى ما تحت ذراعه من ملابس) ها هو ذا افعل ما تشاء .
- ليليومفى : بالتأكيد. فليس من بين الملابس على كثرتها باروكة شقراء واحدة، ولا قُفاز ، ولا حذاء، أو حتى أنشودة للكثف، التى لو صُنعت من الذهب - وهذا بينى وبينك - لبعثها بمائة فورنت. كما لا توجد حتى مرآة. أتعرف يا سالامفى أن الهولنديين اشتروا قطعة أرض كبيرة، بثمن قطعة صغيرة من مرآة؟ أنسيت أيها الكهربائى المحصل المتواكل، أننى فى مسرحيتى الكوميدية الأخيرة، ورثت مليوناً من الهند؟

سالامفى : هذه حكاية أخرى. تمثيل. وعلى كُـل، فبإمكاننا تناول الطعام. ولو حاولوا إيذاغنا فثق أنتى سأنتصر عليهم. ليليومفى ، أنسىت أنه فى مسرحيتى الأخيرة، كان الجيش كله تحت إمرتى؟

ليليومفى : برافو سالامفى. الآن أستطيع أن أعتمد عليك. (صمت) اسمع. إذا لم تخنى حاسة الشم عندى، فإن فرخة أو كتكوتا على الأقل فى الطريق إلينا. اغرس رأسك الصغير فى الباب وشم الرائحة. (يضع النظارة على عينيه ويوجه الحديث بفخامة إلى سالامفى مُحذراً، ولكن بعظمة وجلال بما يتفق ويليق بسلوك النبلاء) لأن اسمى سيتغير إلى .. النبيل ليليومفى . سامع ؟

سالامفى : وإذا تعرفوا إليك فى المساء على خشبة المسرح؟ فماذا أنت صانع؟

ليليومفى : سالامفى. لا تخفْ على ليليومفى. فلن يتعرفوا إليه، ما دام لا يريد ذلك.

سالامفى : لكن .. ماذا على أن أقول لهم فى المطبخ ؟

ليليومفى : قل ما تريد . وأحضر ما يعطونه لك.

(تدخل أرچى)

ليليومفى : يا للجمال ! إن حظى قد تأكد اليوم ..

(المشهد السابع)

أرچی من اليمين - السابقون

ليليومفى : أوه ! صباح الخير يا ملاكى . الحكومة المبجلة سوف
تتصرف فى هذا الفندق، كما لو كانت امرأة متواضعة. أم
أن الوالد سوف يُحقق أحلامه يا تُرى ، فى البيت الذى
يتخيله ويتوق إليه ؟ فاهمة ؟ لقد انضم عضو جديد إلى
مطبخه الفنى .

أرچی : (على حدة) ما هذا ؟ أمجنون هو ؟

سالامفى : سيدى النبيل العظيم. بماذا تأمرون لأصناف الإفطار ؟
ليليومفى : أوه .. أه .. نعم يا چون. أجل أجل. عظيم أنك ذكررتنى
بذلك .

أرچی : أيا أمر السيد العظيم بحجرة فى فندقنا ؟

ليليومفى : أوه .. نعم ، ولكننى أستاذ السفر عبر بلدتكم. لقد
انكسر شئ فى عربتى، وتعطلت فى القرية المجاورة
لبلدتكم. لذلك حضرت هنا - على السمعة - بأن فى
فندقكم عاملة تعمل هنا، غاية فى الجمال.

أرچی : عاملة غاية فى الجمال؟ هنا ؟ سيدى ، لا يوجد هنا شئ
من ذلك.

ليليومفى : أوه .. يا لى من مُختل العقل. أقصد أن أقول .. إن
لصاحب الفندق فتاة فى غاية الرقة والحسن تعمل هنا.

أرچى : أنا هي يا سيدى (على حدة) هذا السيد النبيل له عقلٌ حكيم .

ليليومفى : يا ملاكى العزيز. آه لو تدرين سبب سفرنا.

سالامفى : سيدى النبيل .. الإفطار .

ليليومفى : بالله كيف أستطيع أن أتذوق طعام الإفطار وأنا بحضرة هذا الملاك؟ إذن. أعطنى رحيقا وأمبروزيا مُقطرا بِصُوص اللحم المشوى المنقوع بالعطر.

أرچى : أى نوع من الطعام تتحدث عنه يا سيدى ؟ لست أفهم.

ليليومفى : الرحيق - يا ملاكى الحبيب - يعنى بالفرنسية، كأسين من النبيذ. وأمبروزيا تعنى كميتين من اللحم المقلّى، المشوى .. سيان، الأولى بالببطاطس والثانية بالثوم. والعطر .. هو أنت (ليليومفى وسالامفى يغنيان معاً)

لأننى لست كالآخرين

فأكلتى المفضلة هى المتبلة بالثوم

إننى ساكل وأشرب هنا

فى هذه الحانة الصغيرة

فى حانة الحمل الوديع

ها ها ها

إننى ساكل وأشرب هنا

فى هذه الحانة

إننى ساكل وأشرب هنا
فى حانة الحمل الوديع
(فى أثناء الرقص والغناء يدورون فى مرح حول أرجى فى
حلقات دائرية).

(المشهد الثامن)

يظهر جيورى فى المؤخرة - السابقون

- أرجى : سيدى .. اسمى أرجى .
ليليومفى : ومعناه بالفرنسية .. العارض. يا عزيزتى إليزابيث ،
اسمى لى أن أقول لك، إننى قبل أن يقع بصرى عليك
(يُمسك بيدها) كان قلبى ينبض بصوت عالٍ يُنبئنى بذلك.
جيورى : (مقرباً) بماذا يأمر السيد؟
ليليومفى : (يلتفت إليه فى اضطراب) من ؟ أهذا أنت يا جيورى ؟
أنت أيها الدائن لى مَدْ كُنَّا فى مدينة إجير؟
سالامفى : جرسون .
أرجى : جيورى، كأساً من النبيذ الفاخر للسيد النبيل العظيم .
جيورى : (على حدة) هكذا !! حتى أنتِ أيضاً ؟ توافقين السيد
النبيل على فعالة؟
أرجى : وأنت أيضاً تُعيد ذلك ؟ حسنٌ يا سيدى .
جيورى : لكنها غضبت منى .

- ليليومفى : جون ، أظن أن عربتي قد وصلت الآن. هيا بنا .
- سالامفى : لن نستسلم لحظة واحدة. لقد فُتحت شهية الجميع. هيا بنا إلى الطعام.
- ليليومفى : يا لسوء حظه !
- سالامفى : من ؟
- ليليومفى : جيورى. الذى أفلسته فى لعب الورق .
- سالامفى : هكذا ؟ اسمع. أسنانى يصطك بعضها ببعض تطلب طعاماً . إذا أردت يا سيدى ال....
- جيسورى : (الذى يضع نظارته على عينيه ويقف فى طريقهما، فى حين يلف ليليومفى حواليه) هذا اللباس، وهذه السحنة، ليست غريبة علىّ. وهذا الفم، والعينان مولاي ، ألا تنظر فى عينى جيداً ؟
- ليليومفى : لا أعرف .. لا أعلم وصلتُ توأ، مادحاً
- لا أعرف اللغة المجرية
- يا حمامتى الوديدة
- علميتى المجرية .
- جيسورى : إن السيد - على ما أعتقد - عندما كان فى إجير، فإنه كان يُجيد المجرية ؟
- ليليومفى : إجير ؟ جون . ما هذا ال .. إجير ؟ إجير ؟

چيـورى : لا يوجد هنا أى فأر * . ولكنى أقول فى إجير . نعم يا
 سيدى . إننا يعرف كل منا الآخر جيداً . السيد ليليومفى .
 ليليومفى : (على حدة) آها . لقد ضعت وانكشف أمرى . من تقول ؟
 أنا ليليوم ؟ لا أظن ذلك . بالتأكيد أنت تخطئ يا سيدى .
 قد أكون شبيهاً له . والأمر لا يعدو أن نكون شبيهين فقط .
 هل تعرف دراما "الفارس ذو الوجهين" ؟
 چيـورى : على أية حال ، فالسيد له وجه واحد . يتناول به الغداء يومياً
 عندنا ، ويتعشى كذلك به فى إجير .
 ليليومفى : إجير إجير . أه لقد تذكرت الآن . فهمت فهمت . لا شك أنك
 تقصد هذا الممثل الذى اشتكى لى مرة من أنهم كانوا
 يُقدمون إليه التبيذ المجرى ماركة جورج بدلا من
 الشمبانيا الفرنسية . أعتقد أنك تظننى هو ؟ أليس كذلك ؟
 چيـورى : لا .. ليس كذلك . ولكننى أنا جورج الذى استدان منه
 السيد ليليومفى سبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنسا . ولا
 يزال عليه هذا الدين ، لم يسدده بعد . أنا نفسى هذا
 الشخص الذى وعده ليليومفى بسداد الدين عندما يصل
 إلى دابراتسن ** ، ولكنه زاغ ولم يُرسل شيئاً .
 ليليومفى : لم يُرسل إليه شيئاً ؟

* إجير EGER اسم مدينة فى المجر . ولفظة EGÉR معناها فأر بالمجرية . والمؤلف هنا
 يلعب على اللفظ بالنكته . وهو ما لا نستطيع إيجاد مرادف له فى اللغة العربية احتراما لأمانة
 الترجمة . فآثرنا شرحها ، ليتمكن القارئ استيعاب اللعب باللفظ كما أورده المؤلف الدرامى .

** دابرتسن DEBRECEN : اسم مدينة مجرية كبيرة .

- چيورى : نعم.
- ليليومفى : ومتى حضرت من اجير؟
- چيورى : منذ أسبوعين .
- ليليومفى : آه. هذا شيء آخر. لكن، ألا تعرف يا سيدى أن ليليومفى قد أرسل - أمامى أنا شخصياً - هذا المبلغ منذ أسبوع واحد ؟ كيف لم تتسلمه حتى الآن ؟ يا للقدر القاسى الذى أوقعك فى هذا التفكير؟
- چيورى : لكن الآن ، بعد أن تقابلنا ؟
- ليليومفى : (فى صوت طبيعى) عزيزى جيوريم ، اترك هذا الموضوع. أرجوك. لا وقت عندى للترهات (يشير إلى الحزمة التى معه) ليس لدى شيء. هناك ملابسى. ضع فيها بعض النقود، والباقى تُرسله إلى بعد رحيلى.
- چيورى : أنا شاب طيب حقيقة، لكنى لا أستطيع أن أدفع نقوداً، إلى الذى لم يدفع الدين الذى عليه .
- ليليومفى : آه يا عزيزى چيورى ، إن سوء الحظ يلازمى ويتبعنى فى كل مكان. والآن، أقرضنى حتى موعد الإفطار فقط مبلغاً صغيراً بنسبة مئوية، وإلا متُ جوعاً. أقرضنى قبل أن أموت من أجل چولييت.
- چيورى : چولييت ؟
- ليليومفى : أجل، سألعب دور روميو هذا المساء على المسرح .

چيورى : ضيف شرف ؟
 ليليومفى : سوف ترى. سيكون إيراد الشباك محترماً هذه الليلة.
 فقط، أنا فى حاجة إلى كثير من المال.
 چيورى : التى تكفى لاحتياجاتك اليومية؟
 ليليومفى : لا ، إلى أكثر من ذلك. أكثر بكثير. لا بد لى أن أهرب مع
 أحد الملائكة هذا المساء. أجمل وأعذب جولييت فى هذا
 العالم. وأنا الآن صفر اليدين، على الحديدة. ولهذا أمثل
 ضيف شرف مع فرق كثيرة، وفى كل مكان، حتى نستطيع
 أن نحصل على المال اللازم، ونهرب معاً. ونطير إلى
 قارود، من أجل ماريشكا .
 چيورى : أهى التى تدعوها ماريشكا ؟
 ليليومفى : إنها هى بعينها .
 چيورى : وهل تقيم فى قارود ؟
 ليليومفى : هى فى الطريق الآن إلى هناك .
 چيورى : تُهربها ؟ (يتنهد على حبيبته)
 ليليومفى : چيورى، ما بك؟ إنك تتنهد أنت أيضاً. أعاشق أنت أيضاً ؟
 چيورى : لقد حضرتُ من إجير
 وحلت هنا فى المساء
 رأيت أرجيكا
 فعملتُ جرسوناً .

- ليليومفى : أتود أن تهرب معها ؟
- چيورى : بالطبع، إذا استطعت ذلك .
- ليليومفى : إذن ، اسمع يا صديقى . سأكون فى خدمتك . أستطيع أن أُهرب لك بها مع حبيبتي .
- چيورى : أنا الذى سأهرب بها .
- ليليومفى : حسنٌ . لكن حبيبتي تريد الهروب هى أيضاً، لكنها لا تقوى عليه .
- چيورى : إذن، فالحب بلا أمل . أتحبك ؟
- ليليومفى : نعم . وحبيبتك ألا تريد الهرب . ومن ذا صاحب القلب المتحجر الذى يقف فى طريقكما ؟
- چيورى : إنه هنا فى هذا الفندق .
- ليليومفى : أصاحب الفندق .. هو والد فتاتك ؟
- چيورى : ولكن كيف عرفت ؟
- ليليومفى : يا صديقى . وهل هنا فى الفندق غير هذه الفتاة ؟
- چيورى : حقاً . ليست هناك سوى فتاة واحدة . لكنها سوف تُخطب إلى الشاب سوارتز من بشت PEST . كان جرسونا عند دومايرن فى قيينا ، وابن سوارتز الواسع الثراء .
- ليليومفى : صاحب فندق "التنين الذهبى" ؟
- چيورى : أتعرفه هو أيضاً ؟
- ليليومفى : من الذى لا يعرف هذا العجوز المرابى ؟

- سالامفى : الذى يُقرض النقود بفائدة خمسة فى المائة. نشكرك . لا نريد من على شاكلته .
- ليليومفى : الدودة .. مصاص الدماء .
- چيورى : إذن، فقد حضر سوارتز ليأخذ الفتاة ؟ سأجن .
- ليليومفى : اسمع يا بنى. يجب عمل شيء .
- سالامفى : بل يجب أولاً، تناول شيء من الطعام .
- ليليومفى : چيورى ، عليك أن تحضر اللحم المقلّى أولاً. اسمع ، هل يعرف سيدك صاحب الفندق الشاب سوارتز؟
- چيورى : أظن أنه لا يعرفه .
- ليليومفى : هايل ، أحضر إذن كأسين من النبيذ .
- سالامفى : أربعاً من فضلك .
- ليليومفى : أو أقول لك .. شمبانيا إن أحسنت. والآن علينا أن نكشف الشاب سوارتز، ونخلعه من قلب الفتاة وقلب أبيها ، ثم نساعدك على الفوز بها. ماذا يدعى صاحب الفندق؟
- چيورى : كانيوى .
- ليليومفى : كانيوى. هذا حسن جداً .

(المشهد التاسع)

أرچی تحضر وهى تحمل طبقين من اللحم - السابقون
ليليومفى : (فى غير أدب وفى وقاحة مُحَقَّرًا) هذا القروى القذر
سيكون نسيبى أنا ؟ وهل هذه هى الفتاة التى ستكون
زوجة لى وشريكة حياتى؟ يا للمهزلة !

أرچی : أنا ساكون زوجته . زوجة هذا النبيل .
ليليومفى : نبيل ؟ قد يكون ذلك. لكن .. أعجبك النبيل يا صغيرتى؟
هه؟ هذا جميل. أنت مخلوقة خائنة.

أرچی : أنا مخلوقة ها ها ها .
ليليومفى : أردت فقط أن أضع قلبك تحت الاختبار. تنكرت حتى
أستطيع أن أكشف كل شىء. أقول لك أنك جميلة رائعة.
ومع هذا فيجب أن تخجل من نفسك، لأنك سمحت لى
بأن أمسك يدك.

چيورى : ماذا ؟ يدها ؟
أرچی : ليس هذا حقيقة .
ليليومفى : من أنت ؟ وأنت من ؟ أسامعة ؟ يجب أن تعرفى أنك فتاة
مذبذبة ضعيفة . اسمعى ، إننى لست نبيلًا ؛ ولكنى
سوارتز نفسه الذى من بشت PEST .

أرچی : سوارتز ؟
ليليومفى : نعم سوارتز . أنا هو بكل تأكيد. أرسلنى أبى إلى هنا

لكي أقترن بك. ولقد حضرت متنكراً. لكنك كشفت نفسك أمامي، لأن النبيل (ضاحكاً) استطاع أن يجذبك نحوه، فانحرفت وسقطت.

أرچى : مستحيل أن أفعل ذلك. هذا غير صحيح .
ليليومفى : كان يجب عليك ألا تُظهرى حبك لأحد غيرى. ولكنك فضلاً عن ذلك، تعشقين الجرسون أيضاً .

أرچى : (متردة) هذا هذا صحيح .
ليليومفى : إذن صحيح ؟ حمداً لله أن فكرة النبيل قد مهدت كل الطريق لاكتشاف الحقيقة. إذن، فأنت تعترفين بحبك للجرسون جورج ؟

أرچى : إذا لم يُرقك حديثى فافعل ما تشاء. إذا أردت أن تعرف الحقيقة التى نطقْتُها بلسانى، نعم.

ليليومفى : وأنت أيتها الساذجة ، هل حسبت أنك جميلة حقاً؟ هه !
أأنت جميلة؟ عيانان صغيرتان ، وفم واسع كبير، أنف معوج، جبهة ضيقة. أما عن قوامك، فأنت تُشبهين المدخنة.

أرچى : أنا مدخنة ؟ جيورى. كيف تصبر على سماع ذلك؟
ليليومفى : أهذا هو فارسك ؟ أهذا هو ؟

جيورى : سيدى. ما أنت إلا جرسون .. مثلى تماماً .
ليليومفى : أنت وحدك الجرسون. أما أنا فشئ آخر ، KELLNER

(كَلْنَرُ) ، وفى هذا فرق شاسع، تماماً كالفرق بين المغص والإسهال (لنفسه) وأنا الذى يرسلنى أبى من أجل إوزة مثلك ؟

أرچى : أنا إوزة ؟ أنا ؟ لا أستطيع الصبر أكثر من ذلك . سوف يحضر أبى ويعطيك ما فيه الكفاية .. أنا ؟ أنا إوزة ؟

(المشهد العاشر)

كانيوى - السابقون

(يحضر كانيوى حاملاً بعض الدجاج)

كانيوى : أوه ! ما هذا ؟ أية ضجة هذه ؟ ابنتى أرچى .. لماذا تبكين ؟ خذى ، أمسكى بهذه الكتاكيت.

أرچى : ها أنت ذا حضرت يا أبى. أبى . لقد قال لى هذا الرجل إنتى إوزة.

كانيوى : ومن هذا ؟

أرچى : هذا ؟ هذا سوارتز .

كانيوى : الشاب سوارتز المحبوب ؟ حمداً لله على سلامتك يا ابن أخى وعزيزى.... يا سلام، صورة طبق الأصل من والدك الحبيب (يحاول أن يحتضنه).

ليليومفى : (يشد نفسه فى اعتداد ووقار) ماذا تصنع ؟ ماذا تريد .

كانيوى : ألا تعرفنى ؟ أنا عمك كانيوى يا حبيبى الأسمر .

- ليليومفى : نعم ؟ حبيبي الأسمر ؟ ماذا تريد بالضبط ؟
- كانيوى : ماذا أريد ؟ أريد أن أحتضنك، أن أقبلك، أنت ، يا ولدى العفريت.
- ليليومفى : تقبلنى أنا ؟ لماذا ؟
- كانيوى : أجل ، ويمنتهى السرعة. أرجى .. جيورى. فلتُعدا الإفطار حالا للسيد الأسمر. يجب على ضيفى أن يتعود مثل هذا الإفطار اللذيذ .
- ليليومفى : أى نوع من الإفطار هذا ؟ اسمع. أتمكن أن تحضر لى كافيار وشمبانيا ولحم المحار؟ هذا هو إفطارى الذى تعودت تناوله .
- كانيوى : لا أتعامل مع هذه الأصناف. أستطيع أن أقدم لك لبنًا، زبدة ، قهوة، محمرات .
- ليليومفى : كلها طلبات ريفية حقًا .
- كانيوى : ماذا ؟ لكن يا ولدى ، ما طلبته قد يضر بمعدتك .
- ليليومفى : الثراء. أين الثراء ؟ أبى ذكر لى أن لديك مالاً كثيراً. على كل حال ، إذا كان ذلك صحيحًا، فأنا أستطيع أن أتزوج ابنتك ، مع كونها قبيحة .
- كانيوى : قبيحة ؟ أأكلت عش الغراب يا عزيزى الصغير؟
- ليليومفى : سأتزوجها، فقط .. لأننى خسرت كثيراً فى لعب الورق. ليكن . هيه! كم من المال ستدفع إلى مع ابنتك ؟

- كانيوى : لا أفهم أى مال تعنى ؟
- ليليومفى : باختصار . هل لديك خمسون ألفاً أو ستون ألفاً ؟
- كانيوى : ليس عندي الآن تفسيرات . المهم ستحصل على ما تريد .
- ليليومفى : أوه . لست أقصد ذلك يا عزيزى السيد كانيوى .
- كانيوى : يا عزيزى . إن اسمى هو كانيوى چيجموند .
- ليليومفى : إذن فأنت السيد كانيو ؟
- كانيوى : (يتهجى له الاسم) كا .. نيو ... زائد ي ، كانيوى .
- ليليومفى : حسنٌ، كانيو زائد ي . ثم . هذا البيت ؟ أهو ملك لك ، أم تسكن فيه بالإيجار ؟
- كانيوى : أوه .. ماذا تقصد يا سيدى ؟ كاد صبرى ينفد حتى وصل إلى الحلقوم .
- ليليومفى : ألن تُعطى لى شيئاً معه ؟
- كانيوى : الشوار . جهاز العروسة ولا شىء غير ذلك ... و ... عندما أموت ...
- ليليومفى : إن شاء الله ، متى سيكون ذلك على وجه التقريب ؟
- كانيوى : لا . إن هذا كثير . هل قال لك أبوك أن تتعمد الإساءة إلينا إلى هذا الحد ؟ أم ما الحكاية ؟
- ليليومفى : أه ، وأضيف أيضاً للحقيقة . إن لدى فى قيينا ثلاثاً ، وفى بشت سبعة من العشيقات الحسنات .. هكذا وإلا فلا . ولا يصح لزوجتى طبعاً أن تُزعجنى لذلك ، أو تُسبب لى أية متاعب .

- أرچى : ألا يزال أبى يطبق مثل هذا الإنسان فى بيته ؟
- كانيوى : والآن كفى . لا أطيق أكثر من ذلك . ليسمح لى السيد سوارتز أن أقول له إن مالى ليس لعبة فى يدك. ولا فى أيدى عشيقائك. أفاهم يا ولد ، أيها الحيوان الوغد؟
- ليليومفى : هذه إهانة لا أقبلها . إننى .. أدعوك إلى المبارزة.
- كانيوى : ولكنك لن تبارزنى فى هذا المكان . أغرب عن وجهى. وبلغ أباك العزيز - الذى احترمته مع الأسف احتراماً بالغاً - أنه كان يجب عليه ألا يتزوج أمك ، لو كانت النتيجة، هى إنجاب ولد على هذه الصورة التى أنت عليها.
- أرچى : رائع يا والدى العزيز. استمر استمر. فكل كلمة منك تساوى ذهباً .
- ليليومفى : كان يجب ألا أرسل عربتى لتعود .
- كانيوى : لا تحزن يا بنى. سنساعدك على الرحيل، حتى لا تطأ قدماك هذه الناحية مرة أخرى. والآن مع السلامة. هذا هو الباب . يسع ألفاً للخروج.
- ليليومفى : (يشد على قبعته) إذن ، فهذا فندق. حسنٌ يا صاحب الفندق. إننى نزيل. جهّز إحدى الحجرات بسرعة ، فقد قررت البقاء هنا.
- كانيوى : فى مبنى واحد، تحت سقف واحد. لا يمكن ذلك .
- ليليومفى : سأدفع . سأدفع كل المطلوب .

- كانيوى : چيورى. جهز حجرة لهذا السيد .
- ليليومفى : لا داعى لعمل الاحتفالات أو الرسميات، فأنا لا أحب ذلك.
- كانيوى : أوصل السيد إلى حجرته .
- چيورى : تفضل واتبعنى .
- كانيوى : افتح له إحدى الحجرات .
- ليليومفى : يجب أن تعجبني أولاً .
- كانيوى : سيدى ، إذا لم تغرب عن وجهى حالا ...
- ليليومفى : (الذى يجلس إلى إحدى الموائد) أعطنى كأساً من النبيذ الأحمر .
- سالامفى : وأنا أيضاً ، أعطنى كأسين من الأبيض .
- كانيوى : اذهب إلى الجحيم. أرجى ، اسمعى. لا تُعيريه أى اهتمام، ولا حتى بنظرة . سوف ينتهى كل شىء. ساكتب إلى والدك بكل ما حدث .
- أرجى : لقد أخبرتك بذلك يا أبى. لا يوجد غير چيورى الحبيب المخلص.
- كانيوى : اخرسى أنت أيضاً. لا چيورى ولا سوارتز . فاهمة ؟ اغربى عن وجهى.

(المشهد الحادى عشر)

أدولف - السابقون

أدولف : (فى يده حقيبة سفر صغيرة) صباح الخير، أرجو المَعذرة.

هل تُخبرنى من فضلك.. هل هذا فندق السيد كانيوى ؟

كانيوى : نعم ، هو بعينه .

أدولف : ها .. أخيراً . أين أستطيع أن أقابل السيد كانيوى ؟

كانيوى : أنا بعينه يا سيدى . بماذا تأمر ؟

أدولف : إننى محظوظ جداً . أولاً ، والدى يهديك ألف تحية ، واسمح

لى أن أقبلك بالأحضان نيابة عنه (يشرع فى احتضانه)

كانيوى : على مهلك ، على مهلك . من السيد ؟

أدولف : ألا تستطيع أن تُحزّر ؟ حزّر فزّر . وأين العزيزة أرجيكا ؟

كانيوى : أرجيكا هى الواقفة هنا . ولكن ما شأنك أنت بها ؟

أدولف : ما شأنى بها ؟ ... جميل . لقد صدق أبى حقاً فى قوله .

عزيزتى أرجيكا . ألم يهمس إليك قلبك الصغير .. من

أكون ؟ أوه ! كيف يمكن أن يكون ذلك ؟ ألم تزد نبضاته

على النبض العادى ؟ بسرعة مفاجئة ؟

أرجى : لا يا سيدى . بالتأكيد لا .

أدولف : كان يجب على نبضاته أن تزيد بسرعة ، بل كان يجب على

هذا القلب أن يعدو عدواً ويرمح رمحاً .

كانيوى : (مستغرياً) هل لى أن أتشرف بمعرفة السيد ؟

أدولف : أرجوك، انتظر قليلا. (يخلع البالطو) . لقد حضرتُ إلى
هنا على حصان ومن قبلها ارتعشت من القطار السريع
وعبرت الشدائد

والآن ، أخاف أن أفقد الصفاء

معبودتي لا تعرفني

ولا ترد تحيتي

يجب عليّ أن أساعدها

حتى ألبس لباس عُرسي الأنيق

ما أرق مزاجي في الملبس

كما لو كنت بالحلة العسكرية

اتركوني ألبس ملابس السهرة الأنيقة

أوه معذرة .. وكذلك قفاز اليد

(في نثر) ولكنني حتى هذه اللحظة، سأبقى متنكراً

كانيوي : في الحقيقة يا سيدي، حتى لو غيّرت جلدك فلن نستطيع
أن نعرف من أنت؟

أدولف : إذن .. افتح ذراعيك واحتضنني يا عمي العزيز . فأنا
الشاب سوارتز.

الجميع : (في دهشة بالغة) سوارتز ؟

ليليومفي : إذن فأنا داخل اللعبة أيضاً .

كانيوي : (يروغ ببصره هنا وهناك) من ؟ أنت سوارتز أيها السيد ؟

سوارتز : بكل تأكيد . أنا هو يا سيدى . ومن أكون غيره ؟
ليليومفى : (يحاول أن يحتضنه) أوه . تحياتى إليك أيها الزميل العزيز ..
أهلا يا صديقى الحميم .

أدولف : (مدهوشاً) أى زميل ؟ وأى صديق حميم ؟
ليليومفى : ما هذا ؟ ما الذى أصابك مرة أخرى حتى تضع نفسك
فى مكانى ؟ وتمثل شخصيتى ؟ هل تُعيد الجرة القديمة
بخدعة حقودة من بين خُدَعك ؟ أو هى كوميدى مرة
ثانية ؟

أدولف : اسمحوا لى .. من هذا السيد ؟ أتعرفنى ؟ تكلم .
ليليومفى : كيف لا أعرفك ؟ وأنت الممثل الشهير ليليومفى ، الذى
احتسيتُ معه الشمبانيا ليلة الأمس ؟ قل لى ، أين تركت
رفيقك ؟ هذا المعتوه سالامفى .

سالامفى : (يدخل مشتركاً فى الحديث) أنا هنا يا سيد سوارتز .
أدولف : إه .. ومن هذا السيد ؟
سالامفى : (على حدة) أوه معذرة يا سيدى المهم (بصوت عالٍ) أظنك
قد اصطدت ذكراً . والآن ها أنذا قد أفصحتُ عن كل
خطئك ومخططاتك .

أدولف : لكن ما هذا ؟
ليليومفى : يا سلام ! أنت تستطيع أن تلعب دورك الزائف بكل إقناع .
أتعرف من هذا يا صاحب الفندق؟ إنه الممثل الشهير .

لقد أردنا أن نقوم ببروفة مسرحية يقوم فيها بدور الخطيب.

كانيوى : هذا السيد . لن يكون الخطيب أبداً . أفاهم ؟
ليليومفى : أرجو أن تعتبر ما فات بروفة لقلبه الصغير . إنه ممثل جيد حقاً . لقد انتهينا أمس من إعداد الخطة ، بأن يُمثل هو دور الشاب سوارتز ، وأن يظهر هنا قبلى . يصل قبلى . فإذا مال قلب ابنتك أرجيكا الحبيبة إليه ، فإننى لن أتزوجها . هذا ما اتفقنا عليه بالأمس . أليس كذلك ؟ لكن اليوم خطرت لى فكرة أخرى ، وهى أن أحضر أنا بنفسى فى ملابس نبيل ، والحمد لله لقد عرفتُ كل شىء . فها هى أرجيكا تحب الجرسون الذى يعمل هنا .

كانيوى : ابنتى لا تحب جرسونات .
ليليومفى : على العكس . إنها تحبه .
أدولف : أأجرؤ على السؤال ؟ من هذا السيد إذن ؟
ليليومفى : ألا تعرف حقاً ؟ أنسيت كل شىء ؟ لا يجب أن تقول ذلك . أنا الشاب سوارتز .

أدولف : يا إله السموات . ألائك أسمر بعض الشىء ؟ حقيقة أنت شاب . ولكننى أنا سوارتز .
ليليومفى : أوه . مؤكد أنك تمزح . فنحن نعرف أنك ليليومفى . أنت هو هذا الممثل الشهير . لا تُنكر .

- أدولف : (مدهوشاً) أنا .. ليليومفى ؟
- ليليومفى : أنت ليليومفى .
- أدولف : أنت مخادع أيها السيد .
- ليليومفى : وأنا بدورى أؤكد لك أنك أنت المخادع . (يُمسك أدولف من يده ويخاطبه بصوت هامس) لقد قُلْتُ أمس فى إجير إنك مدين لأحد الجرسونات بسبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنساً . احترس ، فالجرسون هنا . جورج الجرسون هنا فى هذا المكان .
- جيورى : (يشير إليه) أه أه . هذا إذن هو ليليومفى ، وفى هذا المكان . أستطيع أن أتعرف إليه . سيدى ، السبعة عشر فورنت والتسعة عشر بنساً . هل ستدفع أو لا ؟
- أدولف : أنا ؟ أستدين منك أنت ؟ ومن يكون هذا أيضاً ؟
- جيورى : انظروا كيف يلعب ويمثل علينا ؟ أنت .. ألم تشرب الشمبانيا أمس ؟ أمس عندنا ؟ هناك فى إجير ؟ لقد أبلغتُ صاحب الفندق بما عليك من نقود . أليس كذلك يا معلمى ؟ لقد اشتكيتَه إليك .
- كانيوى : نعم . لقد اشتكيت . إذن .. فهذا هو اللقاف النطاط ؟
- الجميع : هذا هو .. ليليومفى .
- ليليومفى : ألا تخجل من نفسك أيها السيد ؟ أهكذا توقع الضرر بهذا الجرسون المسكين ؟ الآن عليك الدفع - وفى الحال - كل

ما أنت مدين به. هذا إذا كنت رجلاً شريفاً .

أدولف : أأكون فى سراى المجانين ؟ أم أين أنا ؟

ليليومفى : وأنت (يدفعه نحو سالامفى ليكون إلى جانبه ملتصقاً به) ..

أيها النطاط . أتستطيع إنكار أن هذا رفيقك الأعظم

ليليومفى ؟

سالامفى : معذرة. إنى مضطر أن أعترف بالحقيقة الدامغة (يتجه

نحو أدولف) سيدي الأعظم ، يجب أن نختم هذه

الكوميديا. لقد أرهقنا أنفسنا بلا جدوى. سقطنا على

غرة. الجميع هنا يعرفون حقيقة الكوميديا .

أدولف : إما أن السادة مجانين ، وإما أنهم سكارى .

كانيوى : أى نوع من الكوميديا يقصد السيد ؟

ليليومفى : ألا تلاحظ ذلك على سحنته؟ انظر فقط إلى هنا وحملق فى

الوجه. تريكو. رحيق وأدوات ماكياج. قفاز. باروكة. أوه يا

زميلى العزيز. ليس الهزار هكذا ؟ أنا شخصياً لا أريد

الفتاة بعد كل ما حدث، لأنها (يضغط على حروف الجملة

القادمة) تحب الجرسون.

أدولف : هذا كذب. السيد نصاب. لا أستطيع أن أصدق شيئاً من

هذا .

ليليومفى : يكفى ما فعلته .

أدولف : أنا ؟ كفى كفى. هذا كثير .

سالامفى : لنذهب يا سيدى الأعظم ؛ لأنهم سوف يقذفون بنا خارجاً
بكل تأكيد .

أدولف : لقد نفذ صبرى . اسمعوا ، أيها السادة .. كلكم سكارى ،
أو مجانين .

كانيوى : ماذا أسمع ؟ أنا سكران ؟ أنا مجنوناً ؟

أدولف : لقد أردتم أن تصنعوا منى مجنوناً .

جيورى : أتعرف .. لماذا لا تريد أن تكشف عن نفسك ؟ حتى لا تدفع
ما عليك من ديون ؟ لكن هيهات . السبعة عشر فورنت
والسعة عشر بنساً . الدفع بالحبس .

أرچى : استمر يا والدى العزيز . اقذف به خارجاً . ثم اقذف بعده
بالسيد سوارتز الحقيقى (تخرج)

كانيوى : سأخرج حتى لا أطالع ذلك الوجه (يخرج)

جيورى : أوه .. كيف أشكر على السعادة التى غمرتني بها ؟

ليليومفى : صبرا يا بنى ولا تتعجل الأمور . فالمستقبل فى مصلحتك
أيضاً . رأسى ملئ بالخطط ، لكن معدتى خاوية (يجلس
إلى المائدة) . ولكن لنستمر .

جيورى : فى الخطط ؟

ليليومفى : لا .. فى الإفطار .

سيلقائى : (صوت عربية من الخارج ثم صوت سيلقائى) يا صاحب
الفندق .

ليليومفى : (قافزاً) هذا هو .. هذا هو .. هذا هو .. عيناها زائغتان ..

ليرحمنى الله. الأفضل أن أختفى من هنا فى الحال
(يحاول الجرى هنا وهناك).

ماريشكا : (يعلو صوتها من الخارج) يا صاحب الفندق .
ليليومفى : هذه هى .. هذه هى ماريشكاى . من الأفضل أن
أنتظرهما هنا.

(يلبس باروكة شقراء مع مصاحبة للموسيقى)
جيورى : ماذا أرى ؟ وما معنى هذا التخفى ؟
ليليومفى : (يجلس جيورى فى مكانه، ويتقمص هو شخصية
الجرسون)

اجلس أرجوك فى مكانى
فأنا هنا الجرسون
يا سيدى سوارتز .. بماذا تأمر ؟
فأنا فى خدمتك فى كل ما تطلب
عندنا حساء بأذن صديق
ورأس عجل، اطلب ما تُحب
ما يسر العين ويُطعم الفم
المشويات طازجة، وكذلك الرأس
واللحم البقرى على طريقة الفريكاندو
يوجد عندنا هندى أحمر
ويوجد محار، وعصيدة ذرة

وهى المسماة .. الأرز الماريديانى.

(المشهد الثانى عشر)

ماريشكا - سيلقائى - السابقون

- سيلقائى : (يدخل) هيه ! هل أنت الجارسون ؟
ليليومفى : بالضبط.. هو أنا يا سيدى، أنا الجارسون (مؤكدًا).
والآنسة الصغيرة بماذا تأمر؟
سيلقائى : أليكم حجرة إكسترا ؟ ممتازة ؟
ليليومفى : أطلب السيد حجرة إكسترا ؟
سيلقائى : لتكن حجرتين، واحدة بجانب الأخرى.
ليليومفى : (يتجه ناحية جيوردى) المفاتيح من فضلك.
سيلقائى : بسرعة أرجوك .

(يظهر سائق العربى يطالب بالأجر. يخرج سيلقائى مع
السائق إلى الخارج)

- ماريشكا : (فى تردد)
أين أنا من مدينة قارود المحبوبة ؟
إن هى إلا محطة واحدة ونصل .
ليليومفى : (نحو جيوردى)
لم تبعد عنك مدينة قارود المحبوبة
إن هى إلا محطة واحدة ونصل .

ماريشكا (باللهجة السابقة نفسها)
إذا لم يهرب بى من هنا .
فلا سبيل إلى الخلاص .

چيورى : (بثقة نحو ليليومفى)
إذا هربت بها من هنا
فستكون قريباً من الخلاص .

ليليومفى : أسرع يا چيورى إلى الحجرة. لا نريد تأخيراً، ولا دقيقة واحدة.

چيورى : أرجو أن تبقى هنا مع ماريشكا هُنيهة من الوقت. (يخرج)

ليليومفى : (يخلع الباروكة عن رأسه، وينظر إلى ماريشكا ضاحكاً)
أين أنا من مدينة قارود المحبوبة ؟
إن هي إلا محطة واحدة ونصل .

ماريشكا : (تتعرف إليه) ليليومفى ؟

ليليومفى : اليوم سنرحل حالا من هنا
فالخلاص قريب
لقد حضرتُ وردتى ورفيقتى
التي قطعتُ ثلاثين من الحدود
التي اجتازت البوص والدم والطين
لا توجد فتاة مثلاً، فى العالم أجمع .

ماريشكا : الغابة تكون جميلة، عندما تكون خضراء

وعندما تُشعرُ فيها الحمامة المتوحشة، والحمامة المتوحشة
تماماً كالفتاة حرة في قلبها على الفتى الولهان.

ليليومفى
وماريشكا

(يغنيان معاً)

سعيدة هذه اللحظة

التي رأى فيها كلُّ منا الآخر

وسعيدة هذه الساعة

التي أفكر فيها فيك.

(يجلسان على الأريكة)

إننى إذا عشت معك

فسنكون سعداء حتى الموت (قبلة)

سيلقائى : (يحضر عائداً من الخارج، تقفز ماريشكا حين تراه).

ماريشكا : عمى العزيز .. لكنى أحبه .

(يحتقن الدم فى وجه سيلقائى)

سيلقائى : أتعشم أن تكونى قد أخرجتِ من دماغك هذا المتسكع

ليليومفى .

ليليومفى : (حين يسمع ذكر اسمه يُعيد وضع الباروكة

على رأسه) نعم ؟

سيلقائى : (ينظر ناحيته فى دهشة).

ليليومفى : (ينحنى انحناءة شديدة مبالغاً، ويعيد لهجة الجرسون)

سيدي .. إلى اللقاء. مع قبلاتى.

(ستار)

الفصل الثالث

المنظر فى تلاجد .

المسرح مُقسَّم إلى قسمين : حجرة استقبال الضيوف عند سيلقائى، وحجرة مجاورة. فى وسط خشبة المسرح جدار يفصل بين الحجرتين. وفى خلفية كل حجرة باب.

(المشهد الأول)

ليليومفى - جيورى

ليليومفى : هذا الباب يُوصِّل إلى الصالة .. وهذا ... (يفتح باب الحجرة المجاورة) .

جيورى : إنه يقود إلى الحجرة الجانبية .

ليليومفى : (يتجه ناحية باب الحجرة الداخلى فى مؤخرة المسرح) وهذا الباب الذى هناك ؟

جيورى : يُوصِّل إلى الطريقة .

ليليومفى : هناك طريقان للخروج. هيه. وهذا الباب أين مفتاحه ؟

جيورى : المفتاح الأول فى تابلوه المفاتيح .

ليليومفى : هل هناك مفتاح آخر ؟

جيورى : لدينا هنا لكل باب مفتاحان. نستعمل الثانى عند تنظيف الحجرات.

ليليومفى : عظيم. لقد فهمتُ الآن. اسمع يا فتى. إلى المفتاح الآخر.

جـيـورى : (يعطيه المفتاح الثانى) ها هو ذا .. ولكن محبوبتى
ليليومفى : سينتهى موضوعك أنت أيضاً. خذ حذرك ، فهم قادمون.
اختفِ الآن. عليك أن تُحضر الطعام إلى هنا. ولا تحاول
أن تظهر فى هذا المكان. بقية الموضوعات سوف نبحثها
معاً (يدفعه إلى الحجرة المجاورة).

(المشهد الثانى)

ماريشكا وسيلقائى يحضران - السابقون

سيلقائى : (منادياً) جرسون .
ليليومفى : (وقد غيّر من صوته فى ثائئة ، وبلكنة مختلفة) سيدى،
بماذا تأمر ؟
سيلقائى : ارفع القبعة من على رأسك. ماريشكاى، أهذه هى
حجرتنا ؟ لقد طلبتُ إعداد حجرتين .
ليليومفى : هذه هى حجرة السيد. وهذه للآنسة.
سيلقائى : حسنٌ. هل الغداء جاهز ؟
ليليومفى : جاهز يا سيدى. (يبدأ فى إعداد مفرش على المائدة).
قطع السيد مسافة طويلة فى السفر. لقد أخبرنى سائق
العربة بذلك. قال إن السيد فى طريقه إلى كولوچقار. أوه.
إن كولوچقار هى مدينتى المحبوبة أنا أيضاً. كم وددت
الإقامة فيها مع فتاة عذبة، تكون سنها كسن الآنسة

الصغيرة تماماً. وتكون شقراء الشعر، مثل الأنسة تماماً.
أما قوامها آه ...

ماريشكا : (على حدة) اللئيم .

سيلقائي : وأما اسمها العذب ... فهو ماريشكا .

ماريشكا : غريب. إن اسمي هو ماريشكا أيضاً.

ليليومفي : ماريشكا ؟ إذن .. فأنت تعرفينها بالتأكيد يا أنستي . من
المؤكد تعرفينها.

ماريشكا : هه ؟ أوه . أستطيع أن أتذكرها الآن. هي فتاة تحيك
الملابس. خياطة. ألسنت هي ؟ نعم نعم. لقد حضرت إلينا
كثيراً. إتنى أعرفها جيداً .

سيلقائي : الحساء يا فتى. اسمع. أتعرف ما ضربة الملاكمة ؟ هي
شيء من الجرأة أحتفظ به لنفسى .

ليليومفي : فاهم. (لوحده) مهما يكن من أمر، فلا بد من الهرب
بالفتاة هذه الليلة. (يخرج)

سيلقائي : بماذا تسفستين مع هذا الجرسون الخايب؟

ماريشكا : لكنه هو الذى سأل. وإذا سأل، فاللياقة تقتضينى أن أرد
عليه.

(المشهد الثالث)

ليليومفى يُحضر الحساء - السابقون

- ليليومفى : الحساء .
- سيلقائى : اجلسى يا عزيزتى ماريشكا . (يجلسان).
- ليليومفى : والآن يا عروستى الحلوة، ألا أستطيع أن أتحدث عن
نفسى، إلى حبيبتي ماريشكايى؟
- ماريشكا : أنت هكذا، تتحدث بدون استراحة .
- ليليومفى : إذن، أما زلت تحبين حتى الآن ؟
- ماريشكا : بما لا يمكن تصوّره .
- سيلقائى : (وقد نفذ صبره) اللحم، وأحضر الفلفل أيضاً .
- ليليومفى : سأضع الفلفل بالتأكيد، بالقرب من أنفك (يخرج) .
- سيلقائى : وأنت أيضاً .. كيف تقولين إنه لا يمكن تصوّره ؟ طبعاً
تصوّرت أنك تقولين ذلك لليليومفى .
- ماريشكا : عمّا، كفى وعظاً . ألا أستطيع حتى أن أتنفس ؟ أنا لم
أعود هذا النوع من العقاب .
- سيلقائى : الآن تصيحين (تبكى) أوه .. لا تبكى يا عزيزتى . كفى
كفى، فأنت لا ترين نفسك حين تبكين .
- ماريشكا : ماذا ستقول ؟ وماذا ستظن ؟
- سيلقائى : كفى كفى، لننتحدث معاً، واتركى هذا البكاء اللعين . أوه،
النساء هن النساء، لا يستطعن الأكل إلا إذا ثرثرن كثيراً .

(المشهد الرابع)

ليليومفى يُحضر اللحم - السابقون

- ليليومفى : اللحم .
- سيلقائى : (فاحصاً الطعام) ما نوع الدمعة التى أغرقت فيها هذا اللحم ؟
- ليليومفى : دمعة ليليومفى .
- سيلقائى : دمعة ليليومفى ؟
- ليليومفى : اطلقتُ على هذا النوع من الدمعة ليليومفى، سرعان ما ستمتد شهرتها إلى لندن. وسوف يُسمونها كذلك فى فنادق باريس.
- سيلقائى : هيه ! ومن هو هذا الليليومفى ؟
- ليليومفى : آه. فى الواقع أنه اسم ممثل مشهور. ألم يسمع به السيد من قبل ؟
- سيلقائى : هيه ؟ أنا ؟ ... لا .. لا لم أسمع به .
- ليليومفى : قد تكون من طبقة المواطنين الصغيرة لأنك لم تسمع به من قبل . أنا أعرفه. شاب خفيف الدم. جرىء. لا يقرب الكحول ولا يلعب الورق.
- سيلقائى : ماذا ؟ إن ليليومفى نصاب أفاق لا يصلح لشىء. سكير، وأنفه شديد الاحمرار. لاعب قمار لفأف.
- ليليومفى : إذن أنت تعرفه يا سيدى ؟

- سيلقائي بالتأكيد أعرفه .
- ليليومفي : لقد كان هنا منذ لحظات. لكنك لم تتعرف إليه.
- سيلقائي : كان هنا ؟ لا لا . إنه شخص آخر .
- ماريشكا : بالتأكيد، إنه شخص آخر.
- سيلقائي : هل تعرف يا سيدى، كيف أستطيع أن أجد ليليومفي الآن؟
- ليليومفي : أيهما ؟ ليليومفي الثانى ؟ أم الأول ؟
- سيلقائي : لا . الثانى .
- ليليومفي : (فى صوت حزين) مسكين. لقد ضاق ذرعاً بنفسه، هذا الروح المسكين، من كثرة المداومة على أكل الجرجار. إنه يأكله صباحاً بالعسل ، وظهراً بالخل. فإذا حلّ المساء فإنه يتناوله على طريقة اللحم المطبوخ. لهذا أطلقت على الجرجار .. دِمْعة ليليومفي.
- سيلقائي : ماذا جرى لك ؟ هل هناك ما يُعكر الصفو؟
- ليليومفي : هيه ؟ أوه. لا . سأعود حالا. سأذهب فقط لإحضار بقية الطعام (يفادر المكان وهو يتنهد)
- سيلقائي : (على حدة) أيمكن أن يكون قد غادر إلى دابراتسن أو إلى قارود؟ وقد يكون هو الشخص نفسه الذى كان ينزل هنا فى هذا الفندق ؟ .. لا بد لى أن أعرف كل شىء.

(المشهد الخامس)

- ليليومفى : ليليومفى يُحضر اللحم المحمر - السابقون
سيلقائى : (صائحاً) اللحم المحمر .
ليليومفى : لكن قل لى، أين أستطيع العثور على ليليومفى فى هذه اللحظة ؟
سيلقائى : أوه . إنه بعيد عن هنا . بعيد جداً .
ليليومفى : بعيد جداً ؟ عله يكون فى قارود ؟
أوه . هذه هى القصة الحزينة . إن ليليومفى وقع فى غرام ملاك جميل فى كولوچقار . لكن الفتاة الشابة انتزعها عمها ، أو الذى كان يتبناها .. لست أعرف على وجه
سيلقائى : التحديد . يا له من وغدٍ قاس هذا العم أبله .
ليليومفى : هذا ليس صحيحاً . فعمها ليس أبله .
هل تعرف هذا الوغد العجوز؟ لكن ليليومفى لا يخاف ، لا منه ولا من خياله . على العموم ، لتطمئن الفتاة . فليليومفى
سيلقائى : سوف يهرب بها ويتزوجها .
والآن يا عزيزتى ماريشكا . ماذا تظنين ؟ هل يمكن أن
ليليومفى : تهربى مع هذا المغامر؟ وأنت الشابة المهذبة المطيعة؟
سيلقائى : نعم .. ماذا تظن الآنسة ؟
ليليومفى : اخرسى أنت . من الذى أمرك بالحديث؟
ماريشكا : لكن السيد سأل الآنسة عن رأيها . وهى - على ما أعتقد -
تعتبرنى مثل عمها فى هذه الأمور .

ماريشكا : (وهى تُغمص إحدى عينيها) أنا أعتقد .. أنتى عندما أحب إنساناً، فإننى أحبه .. لأننى سأكون زوجته .

سيلقائى : نعم نعم .. سوف ندبر هذا الأمر من البداية إلى النهاية .

ليليومفى : (على حدة) وأنا سأتبعك إلى هذه النهاية .

سيلقائى : يا ولد . عليك أن تحمل نفسك من هنا وتخرج . أسرع فى إرسال ابنة صاحب الفندق .

ليليومفى : حالياً، مشغولة .

سيلقائى : ولكنى أطلبها الآن .

ليليومفى : مستحيل . فهى لا يمكنها أن تحضر إلى هنا .

سيلقائى : إذن . أذهب بنفسى لإحضارها .

ليليومفى : وهذا هو أيضاً ما أريده (لنفسه) لكن ماذا يبغى من كل ذلك ؟ (يخرج)

سيلقائى : (ينهض واقفا ويرفع كأسه) فى صحتك . (ساخراً) عندما أحب إنساناً، فإننى أحبه، لأننى سأكون زوجته (على حدة) على العموم ..

يجب أن آخذ حذرى وأفتح عيني جيداً (يتثاءب) آه . لقد تأخر اللفاف . ماريشكا ، حان وقت النوم . والآن يا أنستى . لا أستطيع أن أترك وحدك دون رفيق، حتى لا تحسى بالملل وحدك .

ماريشكا : (على حدة) يا لضيعة الحرية .

(المشهد السادس)

ليليومفى - السابقون

- ليليومفى : ستحضر ابنة صاحب الفندق حالا يا سيدى .
سيلقائى : حسنٌ. تستطيع أن تختفى من أمامى حالا .
ليليومفى : كما تأمر يا سيدى (يذهب إلى الحجرة المجاورة).
سيلقائى : (يستوقفه) هيه هيه .. إلى أين ؟
ليليومفى : نسيت وعاءين بالأمس. يجب أن أذهب للبحث عنهما (يخرج) .
سيلقائى : ماريشكا. إلزمى غرفتك. وممنوع المغادرة .
ماريشكا : ليحفظنى الله.

(المشهد السابع)

ليليومفى - السابقون

- أرچى : أخبرنى الجرسون أنك طلبتنى .
سيلقائى : نعم يا آنستى الحلوة. أرجو أن تبقى هنا مع أختى الصغيرة لبعض الوقت، إذا لم يكن لديك ما يشغلك .
أرچى : حاضر .. من كل قلبى .
سيلقائى : (يتقرب إليها) أرجو أن تبقى معها. وسأكافئك مكافأة حسنة. أختى الصغيرة أحياناً ما تصاب ببعض الأمراض حين تنام وحدها. لذلك انتبهى لها. إذا حاولت الخروج، فعليك إيقاظى على الفور

أرچى : هل هى مصابة بالعتة أو البله ؟ من الغريب أنه لا يبدو عليها لا هذا ولا ذاك.

سيلقائى : ذلك يحدث لها أحياناً. لكن .. عدينى أن توقظينى فور حدوث شىء.

أرچى : أعدك بكل جوارجى. لكن إذا احتاج الأمر، فسوف أوقظك فى الحال.

سيلقائى : (لماريشكا) ماريشكا، وعدتنى الأنسة بأنها ستبقى إلى جانبك لتسليتك (يتثاءب) هذه هى العادة هنا .. البروتوكول. طابت ليلتك (يخرج، يذهب إلى الحجرة المجاورة، ويترك الباب مفتوحاً حتى منتصفه)

ماريشكا : سيدتى. بماذا همس إليك العجوز؟

أرچى : لا شىء يا آنستى الحلوة .

ماريشكا : لكنه اقترب منك، وتحادثتما فترة من الزمن.

أرچى : أه. أخبرنى أن أحضر له القهوة ساخنة جداً .

ماريشكا : لكنه لا يشرب القهوة أبداً .

أرچى : (وهى مُحرجة) إذن، سأتحادث إلى الأنسة بكل صراحة.

ماريشكا : هذا هو المطلوب . كم عدد الجرسونات فى هذا الفندق ؟

أرچى : ليس لدينا غير جرسون واحد ..

ماريشكا : ما اسمه ؟

أرچى : يدعونه چيورى. كان اسمه چورچ قبل ذلك .

- ماريشكا : هذا الأشقر؟
- أرچى : أشقر؟ كلا .. إنه أسمر.
- ماريشكا : آه ! أظنها الباروكة، بالتأكيد هو الذى حزم الأمتعة قطعة قطعة. لقد عرف أننا قادمون إلى هنا. إذن .. ليس عندكم غير جرسون واحد. وهو الذى كان يقوم على خدمتنا ؟
- أرچى : نعم يا حلوة (على حدة) ولكنه أبله !! لكن .. هل حدث شىء ؟ لماذا تسألينتى عنه؟
- ماريشكا : لماذا ؟ أسألك .. هل هو لفاف حقاً ؟
- أرچى : لفاف ؟ كيف تصدقين ذلك ؟ إنه شاب طيب. ومخلص .. على درجة كبيرة من الشرف. لو كان غير ذلك لما عمل عندنا، ولما جمعنا وإياه بيت واحد .
- ماريشكا : (تُمسك بيدها) أحقاً ما تقولين ؟
- أرچى : (تسحب يدها) نعم نعم .
- ماريشكا : أنت تتصرفين .. وكأنك تخافين منى .
- أرچى : كيف تظنين ذلك ؟
- ماريشكا : إذن .. فالجرسون على هذه الدرجة من الصفات التى ذكرتها ؟
- أرچى : هو كذلك بكل تأكيد . إنه شخصية طيبة .
- ماريشكا : ألم يذكر لك قط أنه عاشق؟
- أرچى : نعم . لقد ذكر لى ذلك .

- ماريشكا : أوه .. إذن الأنسة تعرف .
- أرچى : أعرف ماذا ؟
- ماريشكا : أنه عاشق، وأنه مرتبط بإنسانة .
- أرچى : أتعرفينها يا آنسة، أظن أنها فتاة جميلة ؟
- ماريشكا : أعرفها بالطبع، أعرفها جيداً، إنها عاشقة هي أيضاً .
- أرچى : هل ذكرت لك شيئاً ؟
- ماريشكا : نعم . قالت لى إنها عاشقة ، وإن معشوقها يبادلها الحب .
- أرچى : إذن، فلا داعى لكتم الأسرار عن الأنسة .
- ماريشكا : صمناً، ويهدوء حتى لا يسمع العجوز .
- أرچى : هو الآن يغط فى نومه .. فى سابع نومه، (تتنصت) أسمع شخيره . إذن، فالآنسة تعرف كل أسرارنا .. (مستدركة) التى لم تُصبح أسراراً الآن .
- ماريشكا : لم يعد هناك سر .
- أرچى : أبى هو أيضاً يعرف كل شىء، وهل يخفى عليه شىء ؟
- ماريشكا : كيف ؟ أيعرف والدك هذا الموضوع أيضاً ؟
- أرچى : طبعاً، أخبرناه بكل شىء هذا الصباح .
- ماريشكا : يا للفضيحة، وإذا أفشى السر ؟
- أرچى : أبى لا يُفضل اختياره للزواج .
- ماريشكا : لا يُفضل اختياري لزوجته ؟
- أرچى : هو يريد أن يتم الزواج إلى رجل آخر .

- ماريشكا : أن يتم زفافك إلى رجل آخر ؟
- أرچى : مع الأسف. لكن كلاً منا يحب الآخر .
- ماريشكا : كل منكما يحب الآخر ؟
- أرچى : اقترح على أن أهرب معه. لكننى لا أحب هذه الطريقة.
- ماريشكا : عرض عليك أن تهربى معه ؟ ويهرب واحدة أخرى أيضاً؟
- أرچى : لكننى أخبرته أننى لا أريد الهرب بهذه الطريقة .
- ماريشكا : يهربك ؟ ويجرؤ على حب واحدة أخرى ؟
- أرچى : (على حدة) نعم. وصل بأفكاره إلى حد الجنون .
- ماريشكا : إذن فأنتما يحب كل منكما الآخر. جميل .. جميل جداً.
- ولكن ، ألا تستحين من نفسك، وهو يريد الهروب معك ؟ هيه ؟
- أرچى : (تتراجع إلى الخلف) حالا. أنا حاضرة يا أبى (تخرج مسرعة).
- ماريشكا : (وحدها) وأنا التى وثقتُ بهذا الإنسان؟ أنا التى منحته سعادتى ووهبت له حياتى؟ أأحب أخرى هذا الـ حمداً لله أن عرفتُ ذلك فى الوقت المناسب قبل فوات الأوان.
- لكننى لا أستطيع أن أفهم ؟ نعم لا أستطيع. أمن أجل فتاة لقافة يتقمص شخصية جرسون فى هذه الحانة التعسة ؟ وأنا العبيطة التى اعتقدتُ أن مقابلتنا كانت مصادفة حسنة ؟ هل استطاع أن يخدع هذه الفتاة أيضاً.. بعد أن خدعنى بحبه ؟ صبراً حتى تقع عينى عليه.

(المشهد الثامن)

ليليومفى - السابقون

- ليليومفى : (على حدة) آها . ها هي وحدها الآن . حان وقت العمل .
إلى الأمام .. اندفاع .
- ماريشكا : (وحدها) آه .. إنه هنا . حضر فى الوقت المناسب .
- ليليومفى : ماريشكا حبيبتي ، أخيراً ، دقت ساعة الحب .
- ماريشكا : سيدى .. ماذا تريد ؟
- ليليومفى : (هامساً) هدوءاً .. هدوءاً يا حبيبتي . قد يستيقظ العجوز
من نومه . والآن . ألا تزالين على عهد الحب يا حلوتي ؟
- ماريشكا : وتجرو بعد كل ذلك على السؤال ؟
- ليليومفى : بهدوء .. بهدوء .
- ماريشكا : خائن .. مخادع .
- ليليومفى : رباه .. ماذا حدث هنا ؟

(المشهد التاسع)

سيلقائي يتنصت من الحجرة المجاورة ويلحظ بعينه الحديث - السابقون
ماريشكا : لا تلعب دوراً جديداً. كفى تمثيلاً. أخيراً كشفت عن
حقيقتك.

ليليومفى : لكن ، اسمعنى يا حبيبتى .

سيلقائي : (وحده) شيطان رجيم. إنه صوت چولا (يضع نظارته على
عينيه).

ماريشكا : أتتكر شيئاً من ذلك ؟ أنت مهرّب هنا تحت ستار وجه
مستعار، وملابس تنكر مستعارة، واسم مستعار.

سيلقائي : (وحده) ها .. إذن فهذا هو الأمر. نحن هنا.

ليليومفى : الأمر مختلط عليك . هناك سوء فهم بالتأكيد. سأشرح لك
كل شىء.

ماريشكا : لا أستطيع أن أقتع نفسى بسماعك، ما دام أملك لا يهمنى .

سيلقائي : جرسون. أحضر القهوة .

ليليومفى : يا لله. لقد انتهى الأمر، وقربت النهاية .

سيلقائي : (لا يزال وحده فى الحجرة) إذن، فهذا هو. حسنٌ أنك هنا
فى هذه المناسبة السعيدة. لن تستطيع الهرب بعد الآن
أيها اللفاف النطاط.

ليليومفى : مارى (فى سرية) بحق الله أخبرنى ماذا حدث ؟

- ماريشكا : حدث أنتى عرفت حقيقة عمى الوصى على ، وأننى أخاف من غضبه. لقد خدعتنى. ألا تُحب ابنة صاحب الفندق ؟
- ليليومفى : أنا ؟ مارى. هناك سوء تفاهم فى الأمر.
- ماريشكا : عرفت كل شىء .
- سيلقائى : (يحضر) وأخيراً أيها الشاب. لنتحاسب.
- ليليومفى : تحت أمرك يا سيدى (فى صوت خافت) لكن أرجوك يا مارى أرجو.....
- ماريشكا : لا أثق بك بعد الآن.
- سيلقائى : حسنٌ. إذن فما أنت إلا جرسون .
- ليليومفى : (وقد ثبت عينيه على ماريشكا) حجرتان .. لمدة يومين.
- سيلقائى : ماذا تقول ؟
- ليليومفى : نعم يا سيدى. إيجار الحجرة خمسة فورنتات، والحساء ثلاثة بنسات. واللحم ... (لوحده بصوت منخفض) لكن ماذا أصاب السيد؟
- سيلقائى : أه اللحم . نعم ؟
- ليليومفى : نعم اللحم . ما ... ما ... ماذا كان نوعه ؟ أكان من النوع المحمر؟
- سيلقائى : فريكاندو بالهيليوميلو ..
- ليليومفى : نعم نعم . فريكاندو بالهيليوميلو. إذن المجموع ثلاثة فورنتات.

- سيلقائى : جرسون، ماذا حدث ؟ هل جُنت ؟
- ليليومفى : قد يكون ذلك يا سيدى . لكن اسمع، لقد حدث خطأ يا سيدى، فاثنتان وثلاثة تساوى تسعة .
- سيلقائى : يا له من حساب، اسمع . أسرع بالذهاب إلى الحجرة المجاورة، فقد نسيت صندوق مجوهراتى.
- ليليومفى : حالا يا سيدى (يدخل إلى الحجرة المجاورة).
- سيلقائى : ستنتهى حالا من حساب الوصى عليك يا أنسة (يفلق الباب عليها)، والآن أيتها الحيوانة المخادعة، أنت فى قبضة يدى .
- ليليومفى : ما هذا ؟ ماذا يفعل السيد هنا ؟
- سيلقائى : أنا أعرفك أيها اللفاف، إذن فأنت الجرسون هنا ؟
- ليليومفى : سيدى، ابتعد عن طريقى، فسيدى يدعونى .
- ماريشكا : إذن ؟ فأنت تعرف ؟
- سيلقائى : أعرف كل شىء، لن تخرجى من هنا .
- ليليومفى : تُتعب نفسك فى غير طائل، فسوف أهرب بها من جديد.
- سيلقائى : تهرب بها؟ سوف نرى إن كان ذلك ممكناً، ماريشكا، استدعى صاحب الفندق، بسرعة.
- ماريشكا : قل له إننى أكرهه، ولا أريد أن أرى وجهه بعد الآن .. لا أريد .
- سيلقائى : (بصوت خافت)، اسمعى أيتها التعسة .. لا بد أن تتعرفى

إليه. لا بد من أن تريه رأى العين. لأنك ستسافرين ،
وسيصحبك إلى هناك.

ماريشكا : لن أذهب معه .. هذا النشاط الخائن المخادع .
سيلقائي : صمئاً ، أسرعى فى استدعاء صاحب الفندق .
ماريشكا : قلت لا أريد أن أرى وجهه بعد الآن حتى يغادر هذا
المكان. سانتظر خارجاً فى العربة. فلن أقاسى من أجل لا
شئ .. (تخرج)

ليليومفى : لماذا تضغط عليها ؟ لن أخاف منها مرة ثانية .
سيلقائي : أنت. ستأتى معى إلى قارود .
ليليومفى : أنا ؟ لن أذهب إلى هناك .
سيلقائي : سوف تذهب. سأخذك بالقوة .
ليليومفى : صبح النوم .
سيلقائي : لماذا ؟ ألسنت ابن أخى ؟
ليليومفى : حتى لو كنت كذلك. فلن تكون جلادى. أنا لن أكون رئيساً
للوزارة ، أو عالم كف ، أو فيلسوفاً. لن أكون غير ما أنا
عليه. مسرحى فقط. وسترى من الذى سيضايق الآخر؟
سيلقائي : سوف، سوف أنقلك إلى البيت بشحمك ولحمك. أفاهم أنت ؟
حتى لو اقتضى الأمر استدعاء الشرطة.

(المشهد العاشر)

كانيوى - السابقون

كانيوى : ماذا تريد يا سيدى ؟ بماذا تأمر ؟
سيلقائى : أدخل .. أدخل أيها العزيز كانيوى. أصبح أن لديك
جرسوناً واحداً ؟

كانيوى : صحيح ما تقول . لدى واحد فقط .
سيلقائى : ألا تعرف أنه ليس جرسوناً. إنه فى الحقيقة ليس إلا لفافاً
مغامراً. وهو فى الوقت نفسه ابن أخى.

كانيوى : أهكذا يكون جرسونى أنا ؟
سيلقائى : هكذا يا عزيزى. ابن أخى ، المنحدر من سلالة أسرة
عريقة جداً .

كانيوى : أه. الآن فهمت كل شىء. إذن، فهو الذى تنكر فى هيئة
جرسون من أجل ابنتى، حتى يخدع قلبها، ثم يمسك
بتلابيبه .

سيلقائى : قلبى معك أيها الأب المسكين. إنه وغد، يستطيع أن يفعل
أكثر من ذلك .

كانيوى : وأنا الحمار الذى لم أكتشفه على الفور؟ فى الحقيقة لم
يحاول السرقة أو السمسرة حتى هذه اللحظة، لا على ولا
على الزباين. ولا بنساً واحداً. كان ذلك واضحاً فى عينيه،
إنه ابن أسرة عريقة. حقاً لقد ولد ليكون سيداً. تصور،

كان يرفض إضافة الماء إلى النبيذ حينما طلبتُ منه أن يغمسه. لقد شككت فيه منذ البداية، استبعدت أن يكون جرسوناً.

سيلفائى : بالطبع ليس جرسوناً، لكننى استطعت أن أكتشفه، وأن أرفع النقاب عنه. تصوّر أنه تنكر أمامى وغير من شعره، وأصبح يسير بباروكة شعر شقراء. بل أكثر من ذلك، لقد تمادى حتى غير من صوته، وتحدث إلى بصوت آخر حتى لا أكتشفه. لكنّ كل ذلك لم يفت على.

كانيوى : باروكة شعر أشقر ؟ آه ، الآن تذكرت هذا الكوميديان الممثل الذى ألقينا بملابسه فى الشارع .

سيلفائى : أتدرى ماذا فعلت ؟ أحضرته، وأغلقت عليه الحجرة المجاورة. والآن ، أطلب معونتك، أيها الوالد المخدوع. حافظ عليه حتى أذهب لإحضار الشرطة لتقتص منه. أحرصه جيداً فهو يُزعم الهروب. هو يحاول الهروب مرة ثانية. يريد أن يكون مُهرجاً .

كانيوى : يا للعار ؟ مُهرج ؟

سيلفائى : أخبرنى. أين يسكن قاضى التحقيق ؟

كانيوى : سوف يقودك خادم الأسبوع * إلى المكان.

* خادم الأسبوع : أحد الخدم الذين يعملون بالساعة. وهو نظام العمل الذى كان سائداً فى دوائر العمل آنذاك.

سيلقائي : أشكرك.

كانيوي : يا لله ! إذن فأنت قريب هذا الشاب الصغير ؟ أهناك شيء آخر ؟

سيلقائي : سوف يرث عني كل ثروتي .

كانيوي : وبماذا تُقدر هذه الثروة ؟

سيلقائي : أربعة آلاف أو خمسة آلاف بنجو سنوياً . لكن لماذا تسأل ؟ عادة سيئة .

كانيوي : أرجو أن تحرسه .. فقط ، ولا تحاول إيذاءه . (متوعداً) أه .

سيلقائي : انتظر أيها الولد العاق . سوف تعرف غضبي عليك (يخرج)

كانيوي : (وحده) أوه .. إذن ، هو أنت أيها الشاب الصغير ، الشاب العظيم ، الغني ، صاحب الأرض والفدادين . أنت يا من أردت خداع ابنتي أرجيكا . وأظنه ذكر أيضاً أنك تريد أن تكون ابنتي زوجة لك .

(المشهد الحادي عشر)

تحضر أرجي - السابقون

كانيوي : هيه ! أنت يا أرجي .

أرجي : بماذا يأمر أبي ؟

كانيوي : ألم تعرفي ؟ ألم تفهمي بعد ؟

أرجي : أفهم ماذا ؟

- كانيوى : أوه .. أنت أيتها الإوزة الغبية. إذن، فأنت تحبين الجرسون. وبعد ذلك؟
- أرچى : أبى، أفضل أن أبقى عانساً مدى الحياة، ولا أؤف إلى هذا الـ ... سوارتز.
- كانيوى : سوارتز؟ رحمة الله عليه. هذا حيوان جرىء .
- أرچى : يا حبيبى . يا أبى العزيز .
- كانيوى : إذن أنت ... لا تستطيعين العيش بدون الجرسون ؟
- أرچى : نعم يا أبى الحبيب. الآن أستطيع أن أقبله.
- كانيوى : وأنا الآن يمكننى أن أقذف بنفسى فى بئر عميقة .
- أرچى : (فرحة وفى سعادة) وإذا لم يُحضر الجرسون الماء من البئر، فلن يستمتع زبائننا بالماء فى الغد .
- كانيوى : اسمعى يا ابنتى. بما أن الأمر قد وصل إلى هذا الحد، فإن الموضوع الآن فى سلطة الأبوة ، ولا بد من منجاة لابنتى الوحيدة المسكينة. وعليه، فرأى الأخير يا عزيزتى الخطوة ... أنك من نصيب الجرسون .
- أرچى : شكراً يا عزيزى الحلو .. يا أبى .
- كانيوى : الآن اذهبي إلى الردهة. فإذا ما ناديتك، فلتحضري بسرعة.
- أرچى : أمرك يا أبى .
- كانيوى : لكن .. هل هذه هى رغبة الجرسون أيضاً ؟

أرچى : قال إنه سوف يهرب معى .
 كانيوى : كان يخدعك .
 أرچى : لا أعتقد ذلك. لقد قال إن تصريح الزواج فى جيبه. وقال
 أيضاً إن علينا أولاً أن نعقد الزواج .. ثم نهرب معاً بعد ذلك .
 كانيوى : تصريح الزواج فى جيبه ! ليس هناك أجمل من ذلك . أه
 يا ابنتى. أه لو تعلمين من هو هذا الجرسون ؟ ولكنى لن
 أنطق بكلمة واحدة. فقط، انتظرى فى الردهة حتى أناديك
 (تخرج أرچى). جيوريكام. (يُفتح الباب، يهرب ليليو مفى
 من الحجرة المغلقة، فى حين يدخل جيورى ليقبع مكانه)
 جيورى. يا عزيزى الحبيب، كلمة من فضلك (على حدة)
 أنا لا أفهم شيئاً. (يذهب إلى الحجرة المجاورة).

(المشهد الثانى عشر)

جيورى وعلى رأسه الباروكة الشقراء - السابقون
 جيورى : سيدى ومعلمى .. ماذا تريد ؟
 كانيوى : (وحده) لا تزال الباروكة الشقراء على رأسه. لا بد أنه
 نسيها هناك. نعم! من الخوف . مسكين أنت يا فتاى
 الصغير .. أجبنى. لماذا تستعمل هذه التى على رأسك ؟
 جيورى : (يتزحزح فى مكانه حائراً) ليتنى أعلم ؟ لأجبتك يا
 معلمى. ألا تعرف أنت ؟

كانيوى : صمتاً. أنا لا أعرف شيئاً من ذلك. ولا أريد أن أعرف. لقد حبسوا السيد الصغير هنا، ولقد أقسم العجوز أن يُحضر إليه رجال الشرطة. أسمعنى؟ رجال الشرطة.

چيوى : هذا فظيع .

كانيوى : لقد وثق بى لأتولى حراستك .

چيوى : لكن لماذا يأمر فى العجوز وينهى ؟ إنه ليس أبى أو أمى.

كانيوى : أعرف ذلك يا حبيبى . وهنا تكمن المصيبة. لأنك يتيم الأبوين. وبحكم القانون فإنك تتبع الوصى عليك. ما اسمه يا ولدى ؟

چيوى : ما اسمه ؟ أجدر بى أن أخبرك باسمى الآن إن كنت أعرفه .

كانيوى : هذا هو الأجدر. ما اسمك الحقيقى ؟

چيوى : لماذا ؟ ألم يُخبرك العجوز به ؟

كانيوى : لا. لم يُخبرنى .

چيوى : إذن فاسمى هو چيوى الصغير. أظن أن مُعلمى يعرف ذلك أيضاً.

كانيوى : الصغير ؟ أوه. هذا اسم قديم معروف. اسم لعائلة عريقة.

چيوى : نعم اسم قديم. أظنه مشتقاً من كبار الصغار يا سيدى .

كانيوى : ألسنت من مواليد بيهار ؟

چيوى : لم أكن موجوداً هناك ساعتها. ومن ثم فأنا لا أعرف مكان ولادتى بالضبط .

- كانيوى : ولكن حاجياتك موجودة ؟
- چيوى : بالتأكيد، كل حاجياتى لدى هنا (على حدة) إنها على جسدى .. لابسها كما ترى .
- كانيوى : سيدى الصغير، كان يجب عليك أن تخجل من نفسك، وأنت ترتعد أمام الأب المجروح الكرامة .
- چيوى : أنا الذى أهانه ؟
- كانيوى : أجل، ألم تحاول أن تخدع ابنته الوحيدة ؟ أه يا ابنتى المسكينة أرجى.
- چيوى : أخذع ؟ من قال هذا ؟ لقد أردت أن أتزوجها بالحلال .
- كانيوى : ولماذا لم تحضر إلى إذن وتطلبها منى ؟
- چيوى : كيف ؟ ألم أطلبها منك هذا الصباح ؟
- كانيوى : كان يجب أن تحاول بشدة أكثر، بل تُجبرنى على ما تريد.
- كانيوى : كنت أنتظر أن تقول كل شيء بالتفصيل .
- چيوى : والآن ؟ هل تعرف كل شيء ؟
- كانيوى : وأنت ؟ ألا تخاف من العجوز ؟
- چيوى : بالطبع لا . لن تهتز فى شعرة واحدة .
- كانيوى : لكن ماذا نفعل إذا حاول التفريق بينكما .. أقصد بينك وبين ابنتى ؟
- چيوى : سوف نرى ذلك، فإذا قُدر لها أن تكون زوجتى فإننى
- كانيوى : وأنت . أمصم على الزواج بها ؟

- چيوري : كل التصميم .
- كانيوي : كل ذلك جميل رائع. يجب أن يتم الزواج في أقرب وقت ،
وفي غاية السرعة .
- چيوري : لنُسرِع إذن في التنفيذ .
- كانيوي : ولكن ... التصريح ؟
- چيوري : إنه معي. هذا هو .
- كانيوي : (ينظر في التصريح بسعادة زائدة) أوه أيها النبيل چورچ الصغير.
- چيوري : (على حدة) أجل .. الصغير .
- كانيوي : هيا بنا على أرجيكا (منادياً) أرجيكا.

(المشهد الثالث عشر)

أرجي - السابقون

- أرجي : (قادمة) أباي العزيز .
- كانيوي : تعال يا هنا يا ولدي. اذهبا فوراً إلى القاضي المحترم،
واطلبا منه باسمي أن يعقد زواجكما في الحال. هناك
أسباب قوية وجادة تؤكد هذا الزواج وتباركه. (لچيوري
في سرية) عزيزي چيوريكام. قل ما تريد. أذكر له أي
سبب. ولكن لا تعد إلى هنا بغير قسيمة الزواج. الآن
انتهى كل شيء. إنني أمنحكما بركتي (ينصرفان فيجري
خلفهما) لن يذوق سوارتز طعم ابنتي أبداً (يدلف إلى
الحجرة المجاورة) .

(المشهد الرابع عشر)

يحضر ليليومفى - السابقون

- ليليومفى : (فى هيئة سوارتز) ما هذا الذى يحدث هنا ؟ أين الخدم ؟
أين الرئيس ؟ كدت أعوم فى غرفتى من الماء .
كانيوى : معذرة يا سيد سوارتز. لقد استيقظت متأخراً . ماذا أقول لك ؟
ليليومفى : أوه. أنت هنا الرئيس ؟
كانيوى : الرئيس ؟ تحت أمرك .
ليليومفى : لقد فكرت. واستقر رأى على قرار. سأتزوج ابنتك .
كانيوى : متأخر .. يا سوسو .
ليليومفى : أنا مُصر على عقد زواجنا. يجب أن أزفّ على أرچى.
إننى أقيم الحُجة على ذلك. (تخرج أرچى ومعها چيورى).
كانيوى : أقم الحجة كما تشاء، حتى يوم القيامة .

(المشهد الخامس عشر)

سوارتز - أدولف - السابقون

- سوارتز : آه .. حظ سعيد أن عثرت عليك هنا يا حبيب الروح، أيها الصديق العزيز.
ليليومفى : (على حدة) سبحان الله. إنه العجوز سوارتز .
كانيوى : يا صديقى العزيز. أنا آسف. آسف أشد الأسف من كل قلبى. لكن ماذا أفعل؟ وابنتك يتصرف بتصرفاتك نفسها التى ورثها عنك ؟

سوارتز : ابني يتصرف تصرفاتي تمامًا ؟ أريد إيضاحاً لمعنى هذه الكلمات.

كانيوى : (نحو ليليو مفي) آه .. أنت أيها الشاب العزيز. الآن سوف أكشف كل شيء أمام والدك. (فى سخريّة) حقاً. لقد ورثت ولدك تربية عظيمة حقاً .

سوارتز : تربية عظيمة ؟

كانيوى : لم تقع عيناى على تربية أسفل من تربية مجنون مثله .

سوارتز : تقول إن ولدى مجنون ؟

أدولف : أبى . أصغ إلى .

كانيوى : من الذى أجاب على السيد أو خاطبه ؟ إن ابنتك جلف فظ.

سوارتز : ماذا ؟ ابني تربى أعظم تربية وأرفعها. أهكذا تستقبل ابني الوحيد ؟ هذه الروح العذبة الرقيقة التى لم تُطق طويلا حتى طارت إليك لترى عروسها الجميلة. لقد سافر فى القطار السريع ليُسرع فى رؤيتها. وهنا .. هنا يا سيدى، تقابلونه بالطرد.

كانيوى : نحن الذين طردناه ؟ لقد استقبلناه بالأذرع المفتوحة والترحاب .

سوارتز : الأذرع المفتوحة ؟ لقد مزقتم له ملابس السهرة التى كان يرتديها .

كانيوى : نعم بالأذرع المفتوحة. ولكنه كان فظا .. جلفاً. أهان ابنتى وناداهـا بالإوزة. وطلب منى مالا.

- سوارتز : ابني لا يفعل هذه الأفعال .
- كانيوى : والأدهى أنه بعد كل هذه الأفعال انسحب، وترك ابنتى بلا زواج.
- أدولف : أنا ؟ أنا تركتها ؟
- كانيوى : من الذى يرتفع صوته هنا . أغرب عن وجهى .
- سوارتز : آه . هذه هى القضية . يا له من استقبال رائع . أهكذا يُستقبل رجل شريف ؟
- كانيوى : الجزء من صنف العمل* . لقد وهبت ابنتى كل شىء للشباب سوارتز . لكنه تصرف كأبله .. كوميديان .
- سوارتز : كوميديان ؟ أياكون ابني كوميدياناً ؟
- كانيوى : أجل . ابنك كوميديان .
- سوارتز : لقد جُن الرجل بكل تأكيد .
- كانيوى : أنت المجنون يا سيد .
- سوارتز : اسمع . انتهى كل شىء بيننا . تعال يا ولدى . سوف أحصل لك على غيرها .
- كانيوى : إن ابنتى قد حصلت بالفعل على غيره .
- سوارتز : من حُسِنَ الحظ .
- كانيوى : وأنت يا عزيزى ليليو مفي أو ماذا فى ارحل عنا أنت أيضاً ، وحالا

* الترجمة الحرفية لجملة "الجزء من صنف العمل" فى اللغة المجرية هى "الفوطة من نوع الحمام".

- ليليومفى : أجل يا سيد يا مدعى ليليومفى. ارحل من هنا .
- كانيوى : وأنت يا عزيزى الشاب سوارتز. اذهب من هنا. أرنا عرض أكتافك .
- سوارتز : أهذا السيد .. يدعى سوارتز أيضاً ؟
- كانيوى : لا أريد معرفة أحد الآن. أليس هذا ولدك ؟ أم ماذا ؟
- سوارتز : ولدى ؟ إن ولدى هذا ، وليس ذاك .
- كانيوى : ليليومفى ؟ الكوميديان ؟ لا بد أنك جئنت .
- أدولف : أنا ليليومفى ؟ خلعوا على هذا الاسم، وبهذا استطاعوا أن يطردوني إلى الخارج قبل أن تطأ قدمي الأرض. إن أسمح لأحد بأن يقذف بي إلى الخارج مرة ثانية (يجرى خارجاً).
- كانيوى : إذن يا صديقي العزيز. فهذا هو ابنك ؟
- سوارتز : هذا ؟ من هذا ؟ من يكون ذلك الـ .. هذا ؟
- ليليومفى : أبى . بحق الله لا تخرج . لا تمزح فى مثل هذه الأمور .
- أوه يا أبى العزيز (يحاول احتضانه)
- سوارتز : أنت ابن الشيطان بالتأكيد .
- كانيوى : هذا حق. لا يمكن أن يكون هذا الولد ولدك ، حتى لا يحمل اسمك.
- سوارتز : هل باستطاعتي أن أتعرف إلى ولدى ؟ لم يحصل لى الشرف للتعرف إلى هذا السيد بعد.

- كانيوى : عقلى يكاد ينفجر .
- ليليومفى : دادى ، لا تُنكر الرباط الدموى الذى يجرى فى عروقنا .
- سوارتز : ألا تزال ماضيا فى هذرك ؟ أيستطيع السيد أن يثبت ،
أو يقيم الحجة على أنه ولدى ؟
- ليليومفى : ألا تزال ماضياً فى هذرك؟ أيستطيع السيد أن يُثبت،
أو يقيم الحجة على أنه ليس أبى ؟
- سوارتز : يا للعار . يا له من منازع منافر .
- ليليومفى : دادى. إذن فانت تنكر حقيقة الطبيعة عن حبي البنوى لك
أيها الأب، بقلب جريح يُفرقه الدم. لك الله يا أحلامى
الشابة. والآن ، أغرب عن وجهى أيها الأب القاسى
الجاحد ، لأننى سأقسم بالنجوم، ويكل ما أوتيت من
قسم، أن هذا الرجل الذى هنا الآن، ليس أبى، وأننى
لست ابنه. ابحث لك إذن عن ابن بدلا منى وسط
الحيوانات المتوحشة. ولكنى أقسمت .. أننى لن أكون ابنك
بعد الآن.
- سوارتز : (يتراجع مذهولا).
- كانيوى : (محملاً) إذن هذا السيد ليس ابنك يا سوارتز . ما اسمه
إذن ؟
- سوارتز : ليليومفى ، إذا سُمح لى بأن أقول رأى، فهو العاشق
الولهان، والممثل الشهير بأدوار الكاريكاتير.

- كانيوى : ياللعاقة ! إنه شيطان. لقد ظننت خطأ بك.
- ليليومفى : لا يهم . من الحرية أن يظن الإنسان ما يشاء .
- كانيوى : أسمع أنت ؟ أظن أن السيد العجوز قد أخطأ هو أيضاً.
- حمداً لله أنهم لم يخدعوك أنت أيضاً، وإلا لقذفوا بسوارتز الحقيقى إلى الخارج. الآن وقبل أن ينفد صبرى، أخبرنا يا سيدى ماذا تعرف عن الموضوع ؟
- ليليومفى : أولاً، من الضرورى أن تعرف أيها الوالد السيئ الحظ أنهم خدعوك تماماً. يجب أن تعرف أن العجوز كوميديان، وكذا الفتاة، والسائق كذلك، وحتى الأحصنة التى تجر العربى ليست حقيقية هى أيضاً. لكنهم حضروا إلى هنا ليساعدوا الجرسون على الوصول إلى قلب ابنتك. ولقد بذلوا الكثير، كثر خيرهم.
- كانيوى : خدعة حقيرة. إلى بأحد الكراسى .
- ليليومفى : لست المذنب الأول فى هذه اللعبة. لقد رسم العجوز الخطة بكل دقة، أقصد الرجل الذى قام بدور العجوز ؛ لأن شعره الأسود ليس إلا باروكة شعر سوداء. وهو فقط الذى يستحق أن تستجوبه الآن ؛ لأنه سبب كل هذه المشكلات جميعها.
- (يخرج ليليومفى إلى الحجرة المجاورة) .

(المشهد السادس عشر)

سيلقائي - ماريشكا - رجال الشرطة - السابقون

سيلقائي : والآن يا صديقي العجوز أنت هنا ، لم تهرب بعد ؟
كانيوى : (يقف فى طريقه) كيف جرؤ السيد على العودة مرة أخرى ؟
سيلقائي : أى اختراع هذا ؟

كانيوى : (باكياً) أنا عرفك أيها اللفاف النطاط .
سيلقائي : يا للصاعقة. أمسك أعصابك كي لا تُجن أيها السيد.
كانيوى : (يقلده) أمسك أعصابك كي لا تُجن أيها السيد. اعترف
أيها السيد أنك خدعتنى .

سيلقائي : هل جُنت ؟ إذن خذ حذرك .
كانيوى : خذ حذرك أنت .
سيلقائي : الشاب .. أين ذهب الشاب ؟
كانيوى : لقد وضح كل شيء. ليليومفى ليس سوارتز. ولكنه
ليليومفى. أفهمتم الآن ؟

سيلقائي : بالطبع لم نفهم شيئاً. لكننا سنحاول الفهم مرة أخرى .
ماريشكا : ليليومفى ؟ لكنه هو الذى حبس العم فى الغرفة .
سيلقائي : وأنت أيضاً تهذين بالكلام الآن. إنه على ما أعتقد ابنى
بالتبنى.

كانيوى : ابنك بالتبنى ؟ وأظن الجرسون أيضاً كذلك. وكذلك سائق
العربة، هو ابنك بالتبنى، وأظن الأحصنة أيضاً من أبنائك

المُتبّنين. يظهر أن للسيد أولاداً كثيرين بالتبني. (يُمسك
بشعر رأس سيلقائي ويشده).

سيلقائي : شعري ! أرجو ألا يعبت السيد بشعري .. أقصد الباروكة.

كانيوى : إذن، فأنت تعترف صراحة ؟

سيلقائي : أعترف بماذا؟

كانيوى : أنك تلبس باروكة شعر على رأسك .

سيلقائي : يا لله ! يا لك من إنسان سخيّف، الآن أجرؤ على قولها.

ماريشكا : إذن، فالذى حبسك هنا، هو ابنك بالتبني ؟

سيلقائي : وماذا فى ذلك، نعم إنه ابنى بالتبني .

ماريشكا : ليلومفى ابنك بالتبني ؟ آه .. الخائن. الآن انتهى كل شيء.

كانيوى : أرجو أن تستمعى إلىّ يا أنستى. نحن نعرف أنك تنتمين
إلى العصابة .

سيلقائي : ماذا تقول ؟ ابنتى الصغيرة من بين العصابة !

كانيوى : نعم، وهى لا تقل عن كونها كوميدiane كبيرة أكثر من
الكوميديان الآخر.

كانيوى : أنا كوميديان ؟

شرطى ١ : ولكن يا سيد كانيوى ، أعتقد أن السيد هو البروفيسور
سيلقائي .

كانيوى : (فى سعادة وسرور بالغ) من ؟ سيلقائي ؟ السيد سيلقائي
تودور . الثرى سيلقائي ؟

شرطى ١ : أعرف السيد المحترم من مدينة قارود .

كانيوى : وهذا ؟ الذى حبس السيد المحترم هنا ؟

سيلقائى : إنه الفاسق الضلالى .. ابنى بالتبنى. الذى جعل من نفسه جرسوناً ليخطب ود ابنتك .

كانيوى : لم تذهب جهودى هباءً .

سيلقائى : أية جهود هذه التى تذكرها ؟

كانيوى : إن لى رغبة ملحة فى الرقص .. فى القفز. وأنا المجنون الذى صدق كل ما ذكره ليليو مفى. إننى مجنون .. أنا الذى وثقتُ به .. أنا ؟ ها ها ها (هستريا).

سيلقائى : أعطنى المفتاح أيها المهرج. وانتبهوا لما سيحدث.

كانيوى : أى مفتاح ؟ إنه ليس هنا.

سيلقائى : هل أطلقت سراحه ؟

كانيوى : (وحده) كيف أكذب ؟ نعم، لأننى كنت أعتقد أنه ابنك المتبنى. لقد أكد لى أنه جرسون عادى بسيط. ولما كان هو وابنتى يحب كل منهما الآخر.....

ماريشكا : يحب كل منهما الآخر ؟ أوه .. يا للسماء.

كانيوى : فإننى قد باركت زواجهما. وهما الآن .. زوج وزوجة.

ماريشكا : أعقد زواجهما ؟ لنذهب من هنا على الفور .

سيلقائى : هذا زواج باطل. لقد حدث دون موافقتى وعلى غير رغبتى. وأنا بصفتى والدًا له حق الوصاية على هذا الولد، سوف أطالب بإبطاله.

كانيوى : لكنه لن يوافق على ذلك.
 سيلقائى : سوف نرى .
 كانيوى : لنحتكم إلى القضاء. أنا أيضاً رجل شريف يا سيدى.
 وفى هذا البيت، أنا السيد
 سيلقائى : هذا البيت ليس إلا فندقاً، وأنا نزيل هنا. وهذه الحجرة
 حجرتى أدفع إيجارها. وأنا صاحب الحق فى الثورة هنا.
 أفهم السيد ما أقول ؟ هذا الزواج يساوى الصفر تماماً.
 أفاهم ؟ إن ابنى بالتبنى سوف يتزوج ابنتى الصغيرة.
 والآن انتهيت. وليس عندى ما أقوله أكثر من هذا . هه.
 كانيوى : وأنا أقول لك العكس تماماً. ليس باستطاعة كائن من كان
 أن يفرق بينهما. والآن انتهيت. وليس عندى ما أقوله أكثر
 من هذا. هه.

(المشهد السابع عشر)

أرجى - جيورى - السابقون

كانيوى : (فى لهفة) هيه ؟ هل تم الزواج ؟
 جيورى : نعم .
 كانيوى : حمداً لله. (وهو يقف بين جيورى وسيلقائى فى احتقار)
 هنا، كل شىء يسير إلى الأمام. لا رجوع إلى الخلف.
 يستطيع السيد أن يبارك هذا الزواج، إذا أراد.
 سيلقائى : سوف أباركه .

- كانيوى : سيدى. كسبتُ الجولة .
- سيلقائى : (تجاه آرچى) وأنت ؟ وجدت فى نفسك الجرأة على الزواج ؟
- آرچى : أمرنى أبى بذلك .
- كانيوى : لا نقبل تصرفات نابية هنا . والأفضل أن نبحث الأمر بشيء من الهدوء والتعقل. تعالوا هنا يا أولادى. تعال هنا يا ولدى ، واطلب من أبيك الوصى العفو عنك .
- سيلقائى : بماذا أستطيع العفو عن ذلك الشخص ؟ ثم من يكون ؟
- كانيوى : من . ابنك بالتبنى ؟ الجرسون !
- سيلقائى : قد يكون جرسوناً . لكنه ليس ابنى بالتاكيد . لست أعرفه .
- ماريشكا : أحقاً ما أسمع. إذن .. فهذا الشخص هو الذى تزوج آرچىكا ؟ (تضحك ماريشكا عالياً).
- كانيوى : هل أعرف .. لماذا تضحك الآنسة الصغيرة ؟
- ماريشكا : من الذى حدث.
- كانيوى : (لسيلقائى) هذا العريس هو ابنك بالتبنى .. أليس كذلك ؟
- سيلقائى : لقد خدعوك أنت أيضاً. ليس هذا ابنى أبداً.
- كانيوى : وأنت أبها العريس التافه الذى لا يصلح لشيء .. أأنت ابن السيد ؟
- چيسورى : وهل ذكرت أنا شيئاً من هذا ؟ أنا چورچ الصغير.
- كانيوى : وما اسم ابن السيد بالتبنى ؟
- سيلقائى : چولا سيلقائى .

كانيوى : لقد انتهيت .
 ماريشكا : عمى العزيز، تعلم أن ليليومفى هو نفسه ابنك المتبنى.
 سيلقائى : ابنى ؟ وأنت ، أتحيينه بعد كل هذا ؟
 ماريشكا : بالتأكيد، فهو يحبني كذلك .
 سيلقائى : إذن من الذى كان يُخدم علينا هنا ؟ هذا الجرسون ؟
 ماريشكا : الذى قام على خدمتنا هو ابنك، وهو نفسه الحبيب
 ليليومفى .

(المشهد الثامن عشر)

ليليومفى - السابقون

ليليومفى : (قادمًا) ليليومفى .. إنه أنا .
 سيلقائى : (مترددًا) أأنت هو .. ليليومفى ؟ ومن إذن كان الآخر ؟ نو
 الأنف الأحمر ، الذى خدعنى وسخر منى، هناك فى
 كولوچقار ؟
 ماريشكا : قلت دائماً إن أنفه ليس أحمر.
 سيلقائى : ليليومفى ؟ إننى أبحث هنا فى كل مكان عن چولا
 سيلقائى، حتى أزوجه ماريشكا .
 ماريشكا : (تقفز وتتعلق برقبة سيلقائى) عمى العزيز .
 سيلقائى : مهلا .. ستخفئنى (يتجه ناحية ليليومفى الذى لا يتحرك
 من مكانه) أرجو أن توجه الشكر إلى ماريشكا، التى

جعلتني أصفح عنك. اسمع يا بني . من الأفضل أن تترك
حياة اللف والدوران، وتودّعها إلى غير رجعة، حتى
تستحق يد ماريشكا. هذه هديتك. غداً أسافر إلى العزبة.
لقد انتهت الكوميديا.

ليليومفي : لقد أخطأ عمي. سأبقى ممثلاً كما أنا .

سيلقائي : ماذا ؟

ماريشكا : (إلى ليليومفي) صمناً ، ولا تُفسد كل الترتيبات الآن
(تتجه ناحية سيلقائي). عمي العزيز . لا تخش شيئاً.
سوف ترى أيها العم .

سيلقائي : ماذا أرى ؟ هل تجرّين اسم الأسرة في الوحل ؟

(ماريشكا تتعلق بذراع ليليومفي).

ماريشكا : لتحفظ عليك اسمك. سيلقائي. أما أنا فيكفيني وزيادة ..
ليليومفي

سيلقائي : اللعنة الأبدية على الكوميديان . ماريشكا ، تعالى إلى هنا
(ماريشكا لا تتحرك من مكانها).

(المشهد التاسع عشر)

السابقون - سالامفي - بعض الممثلين

سالامفي : (يدخل مندفعاً كما لو كان سيصطدم بسيلقائي، ويأخذ
طريقه رأساً إلى ليليومفي. يظهر في مؤخرة خشبة

المسرح أعضاء فرقة التمثيل . لكنهم يُطلون خارجاً . وبين
الفينة والفينة يبرزون برءوسهم داخل الحدث المسرحي).
النهاية .. النهاية . لقد انتهى كل شيء .

ليلومفى : ماذا حدث ؟

سالامفى : نفدت تذاكر المسرح عن آخرها .. أخيراً كومبليه.

ليلومفى : وهذه مشكلة أخرى .

سالامفى : (برنة صوت باكية) لكن العرض ألغى اليوم .

سيلقائى : أعرف الحيوان المتسبب فى ذلك.

ليلومفى : لماذا ألغى عرض المساء ؟ سأقوم بدور روميو هذا المساء .

سالامفى : لكن أين جوليت ؟ لا توجد جوليت يا روميو. منذ ساعة

واحدة هربت البطلة مع النبيل كولتائى. لقد خدعتنا جميعاً .

سيلقائى : لا بد أن أنفه أحمر .

(يذهب سالامفى إليه)

ليلومفى : (مخاطباً سيلقائى) أرجو أن تصمت الآن.

سالامفى : (منفعلاً) يا للخسارة. لن نمثل عرض الافتتاح.

ماريشكا : (فى تفكير) سيكون هناك عرض المساء. (بعد فترة

صمت) أنا أستطيع القيام بدور جوليت.

سيلقائى : وماذا تعرفين أنت ؟

ليلومفى : (يدفع سيلقائى جانباً) قلت لك صمتاً. (يتجه ناحية فريق

الممثلين ويقول فى ثقة) إخوانى . فى حوزتنا الآن أعظم

جوليت فى العالم أجمع.

الممثلون : (يتزاحمون من الخارج فى اتجاه خشبة المسرح) تحيا
جولييت .. تحيا جولييت (يحملون ماريشكا على
الأكتاف).

سيلقائى : DII IMMORTALES دىي إمورتاليس. يا للآلهة الخالدة.
أيتها الابنة اللعينة ، انزلى حالا من فوق أكتافهم. إذا لم
تستمعى إلى ما أقول ، فسأنكر كل صلة لى بك، وبالولد
جولا إلى الأبد .

ماريشكا : (من أعلى وهى لا تزال على أكتاف الممثلين) أيدعونك جولا ؟
أنا لا أريد إلا ليليومفى . لن تستطيع إنكار اسم ليليومفى
بعد الآن .

الممثلون : (يهتفون) تحيا جولييت .

سيلقائى : فتاة غبية. سوف تموتون جوعاً. اسمعى، سأتزوج من
جديد وألد ورثة لثروتى .

ماريشكا : نحن أيضاً سوف نتزوج.

ليليومفى : وسيكون لنا ورثة لثروتنا .

سالامفى : سوف نلد .. نحن الاثنان .

سيلقائى : (يرفع يديه الاثنتين إلى السماء داعياً DEUS OMNIPOTENS

VAS AMBAS EX MUNDO EXTIRPAT ! COLERA

VOBISCUM أه .. يا ليت الإله القادر على كل شىء ،

ينتزعكما كليكما من الحياة) .

سالامفى : (يفتح الباب) بالضبط كما قال .. لكن بالمجرية.

(كانيوى يجرى خلف سيلقائى . الجميع يضحكون)

ليليومفى : چيوريكام . أعدك وعداً شريفاً ، أنتى سوف أدفع إليك الدين . سبعة عشر فورنت وتسعة عشر بنساً .

چيسورى : أوه . لا تمزح يا صديقى الفنان العظيم . بعد عرض الليلة ، ستكون أنت والفرقة ضيوفنا . أليس كذلك يا أرچى ؟

أرچى : (تجيب عن سؤال چيسورى بأن تُقبله) .

الممثلون : تحيا أرچى . تحيا تحيا .

(الحن القادم حسب تصرف الإخراج)

سالامفى : الآن ما أنقى الهواء

ما أسعد الأحباء

ستمتلى الصالة .. عندما يحل المساء

وستكون چولييت ، لهذا المساء

لتحيا .. لتحيا .. چولييت .

(إشارات ، تلويح بالانتصار)

ليليومفى : تعالى معى يا رفيقتى الحبيبة

فى جولة مسرحية طويلة

شتاء وصيفاً

ماريشكا : أذهبُ معك يا رفيقى الحبيب

مهما تحملتُ من مشاق الطريق .

الجميع : مهما تحدثوا وقالوا

فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحاً
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفاً جديداً
حيث يُشرق علينا فجر جديد .



سالامفى : وإذا تعب منا سائقنا
فروميو مستعد فى مكان السائق
وچولييت تحكم حتى لو كانت فى زكبية
حتى يغط فلسطيناف فى السرج .

الجميع : مهما تحدثوا وقالوا
فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحاً
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفاً جديداً
حيث يُشرق علينا فجر جديد .



نحن لسنا شعباً مرفّهاً
هذه حياة الممثل الهاوى
عربة تحمل منا ثمانية أو عشرة
لنخوض بها النار والماء معاً
مهما تحدثوا وقالوا
فالحياة جميلة هكذا
سوف نرحل غداً صباحاً
وا أسفاه .. إلى عربة القطار
لنُجرب ريفاً جديداً
حيث يشرق علينا فجر متألق.

(ستار الختام)

المؤلف فى سطور

سبجلىجاتى أدا

- اسمه الحقيقى ، وفى الفن : ساتمارى يوجاف ، ولد فى عام ١٨١٤م ، وتوفى ١٨٧٨ م .

- ممثل ومخرج ودراماتورج ، وكاتب درامى رومانتيكى ، ومدير للمسرح القومى المجرى .

- كتب ما يزيد على مائة مسرحية ، كانت من بينها مسرحيات استطاعت أن تصل إلى قمة النجاح المسرحى .

- يُعد واحداً من رواد الدراما المجرية فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى ، وأحد الذين بدأوا الشرارة الأولى للأدب الدرامى المجرى .

- من أهم أعماله المسرحية :

* مسرحية وردة (١٨٣٨ م) .

* مسرحية تاج وسيف (١٨٤٢) م .

* مسرحية سيد العالم (١٨٥٦) م .

* مسرحية ظلال النور (١٨٦٥) م .

* مسرحية الشارب (١٨٦٨) م .

* مسرحية إستروانس (١٨٧١) م .

* مسرحية إضراب (١٨٧٢) م .

المترجم فى سطور

كمال الدين عيد

- أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون وأستاذ محاضر فى جامعتى
عين شمس والقاهرة .

- ولد فى ١٨ يونية عام ١٩٢١ .

- حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية - القاهرة فى عام ١٩٥٢

- حصل على بكالوريوس الإخراج المسرحى - جامعة الفنون المسرحية
والسينمائية - بودابست ، عام ١٩٦٢ بدرجة الامتياز .

- حصل على ماجستير الآداب الدرامية - جامعة إيتفش لوراند - بودبست ،
عام ١٩٧٠ م .

- حصل على دكتوراه الفلسفة فى الآداب الدرامية - أكاديمية العلوم المجرية ،
عام ١٩٧٤ م .

- تقلد عدة مناصب ، منها :

* مخرج من الفئة الأولى بهيئة المسرح ، عام ١٩٦٣ م .

* المستشار الفنى لوزارة الثقافة الليبية ، لشئون الهيئة العامة للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية ، عام ١٩٧٤ .

* أستاذ الدراما والمسرح ، كلية التربية جامعة الفاتح ليبيا ، عام ١٩٨٦ م .

* وكيل المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة ، ١٩٨٧ م .

* أستاذ الدراما والإعلام - قسم الإعلام - كلية الآداب - جامعة الملك
سعود بالرياض - السعودية عام ١٩٩٥ - ٢٠٠١ م .

* أستاذ مناهج الإخراج - الدراسات العليا بأكاديمية الفنون - القاهرة ،
عام ٢٠٠٢ م .

من مؤلفاته :

- * دراسات فى الأدب والمسرح - الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (١٩٦٦) م .
- * فلسفة الأدب والفن - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس (١٩٧٨) م .
- مشكلات الدراما الاشتراكية فى مصر - الهيئة القومية للبحث العلمى ، ليبيا (١٩٨٢) م .
- * عالم الجمال المسرحى - دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق (١٩٩٠) م .
- * تاريخ تطور فنية المسرح - سان بيتر للطباعة ، ج ١ ، القاهرة (٢٠٠٢) م .
- * مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى ج ١ ، ج ٢ - سان بيتر للطباعة ، القاهرة (٢٠٠٢) م .
- * قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية (٢٠٠٥) .
- * الثقافة الرمان الحضارى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية (٢٠٠٦) .

من مترجماته .. من اللغة المجرية :

- * قضية الأوبرا بين التقليدية والتجديدية - تأليف الناقد المجرى كولتائى توماش ج ١ ، ج ٢ ، وحدة الإصدارات ، أكاديمية الفنون (٢٠٠٣) م .
- * نصوص تجريبية من المسرح المجرى - تأليف الكاتب المجرى هوباي ميكوش ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، القاهرة (٢٠٠٤) م .
- * علم اجتماع المسرح ج ١ ، ج ٢ تأليف الأستاذ الدكتور سيكاي جيرچ - رسالة دكتوراه الدولة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، القاهرة (٢٠٠٥) م .

التصحيح اللغوي : أحمد رمضان
الإشراف الفني : حسن كامل



سيجليجاتي أدا

ليليو موفتي

ترجمة: كمال الدين عيد

تعد هذه المسرحية كوميديا خفيفة تقوم على مقومات فكرية تستند إلى الأسس العلمية لفن الكوميديا الرومانتيكية.

ومن أبرز ما يجب الإشارة إليه هو الشكل الغنائي الراقص الذي اختاره المؤلف شكلاً للمسرحية. والحقيقة أن البحث عن النوعية في الدرامات له من الأهمية الكثير؛ فالنوعية قادرة على تحديد وجهة نظر المضمون وتقرير الشكل الذي يحدد مسار الكاتب الدرامي، والمخرج من بعده لاستنبات الصورة الفنية العامة والشاملة للمسرحية وللعرض المسرحي أيضاً.

إن طريقة سيجليجاتي أدا في درامته هذه توحى بأنه أراد تحقيق صورة شعرية شعبية لمسرحيته، تتحمل معاني الرومانتيكية التي سادت في عصره.